

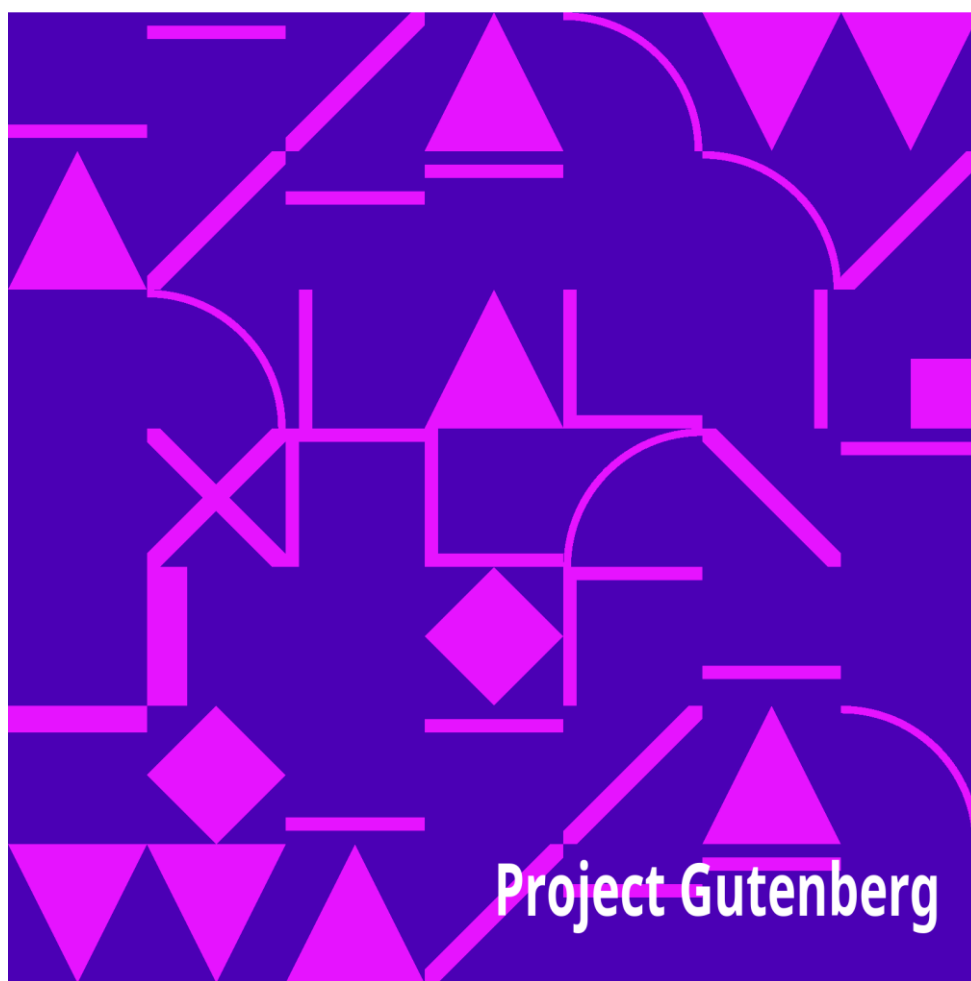
# Возрождение в Италии, Том 5 (из 7). Итальянская литература, часть 2

Джон Аддингтон Саймондс

---

## Renaissance in Italy, Volume 5 (of 7)

John Addington Symonds



# Электронная книга проекта "Гутенберг" о Возрождении в Италии, том 5 (из 7)

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

**Название:** Возрождение в Италии, Том 5 (из 7)

**Автор:** Джон Аддингтон Саймондс

**Дата выхода:** 16 июня 2011 [Электронная книга № 36448]

**Язык:** Английский

**В титрах:** Продюсерами выступили Тед Гарвин, Линда Кантони и команда онлайн-редакторов, распространяющих корректуру на <http://www.pgdp.net>. Особая благодарность Эндрю Д. Хвану.

\*\*\* НАЧАЛО ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ГУТЕНБЕРГА "ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ", ТОМ 5 (ИЗ 7) \*\*\*

*Примечания переписчика:* Очевидные типографские ошибки исправлены без примечания. Неоднозначные ошибки выделены красным пунктиром; наведите указатель мыши на подчеркнутый текст, чтобы увидеть объяснение.

Эта электронная книга содержит несколько фраз на древнегреческом, которые могут отображаться некорректно в зависимости от установленных пользователем шрифтов. Наведите указатель мыши на греческую фразу, чтобы просмотреть транслитерацию, например, βιβλος.

Это вторая часть работы, состоящей из двух частей. [Часть I](#) доступна на сайте [проекта "Гутенберг"](#). Эта электронная книга также содержит внешние ссылки на другие работы Джона Аддингтона Саймондса из Project Gutenberg. Не гарантируется, что эти ссылки будут работать вечно.

## РЕНЕССАНС В ИТАЛИИ

### ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

*В двух частях*

## ДЖОН АДДИНГТОН САЙМОНДС

Автор "Этюд о греческих поэтах", "Зарисовок по Италии и Греции" и др.

"Italia, sepoltura

De' lumi suoi, d'esterni candeliere"

## ЧАСТЬ II



НЬЮ - ЙОРК  
ГЕНРИ ХОЛТ И КОМПАНИЯ  
1888

---

## СОДЕРЖАНИЕ ВТОРОЙ ЧАСТИ.

---

### СТРАНИЦА

### ГЛАВА IX.

#### "ОРЛАНДО ФУРИОЗО".

*Орландо Фуриозо* и *Божественная комедия*— 1  
Ариосто выражает Ренессанс, как Данте  
средневековье—Определение романтических,  
героических, бурлескных, героико-комических  
и сатирических стихотворений—Склонность  
Ариосто к романтике—Чувство прекрасного в  
*Cinque Cento*—Выбор незаконченной темы  
Боярдо—Уместность этого выбора—Ирония и  
юмор Ариосто—Тема *Фуриозо*—Осада  
Парижа—Безумие Орландо—Любовь Руджеро  
и Брадаманте— Лесть Дома Эсте—Мир  
рыцарства—Восхищение Ариосто созданиями  
своей фантазии—Четкая структура  
стихотворения—Преувеличение мотивов—  
Сила изображения-живопись—Способность  
видения—Подробное описание—  
Риторическое усиление—Быстрота  
движений—Основательность—Тонкость

этического анализа—Вступления к Песням—  
Эпизоды и *Новелла*—Подражания классике—  
Сила присвоения и трансмутации—Ирония—  
Путешествие Астольфо на Луну—Портрет  
Ариосто—С. Михаил в монастыре—Пещера  
сна—Юмор—Пафос и возвышенность—  
Олимпия и Бирено—Концепция женского  
характера—Героини—Страсть и любовь—  
Мораль Ариосто—Его стиль—Эпитет  
Божественного—Изысканная отделка—  
Ариосто и Тассо—Маленький пейзаж—  
Живопись—Сравнения—Реализм—Адаптация  
гомеровских образов—Отношение Ариосто к  
своей эпохе

## ГЛАВА X.

### НОВЕЛЛА.

Наследие Боккаччо—Социальные условия  
литературы в Италии—Важность *новеллы*—  
Определение *новеллы*—Метод романистов—  
Их стиль—Использованные материалы—  
Большое количество *новелл* в печати —  
Ломбардские и тосканские виды—Введение в  
*Сене Ильи Ласки, Diporti* Парабоско—  
Посвящения Банделло—Жизнь Банделло—Его  
моральная позиция—Банделло как художник—  
Сравнение Банделло и Флетчера—Повесть о  
*Херардо и Елене—Ромео и Джульетта—*  
Повесть о *Никуоле—Графине*  
*Солсберийской—*Извинения Банделло за его  
мораль и стиль—Il Lasca—Смесь жестокости и  
похоти—Экстравагантные ситуации—  
Трактовка мотива *Паризины—*Флорентийский  
*Бурла—*Извинения за отталкивающую  
внешность Il Lasca—Фиренцуола—Его жизнь—  
Его сатиры на духовенство—Его диалоги о  
красоте—Новеллы и стихи—Карьера Дони—  
Его причудливый юмор—Богемная жизнь в  
Венеции—Пеллегрини—Его *Новелла—*Разные  
произведения—*Марми—*Романисты Сиены —  
Их особый характер—Описание Сермини—  
Фортини—Баргальи осады Сиены—  
Роман Илличини о *Анжелике—Пословицы*  
Корнадзано—*Нотти Пьячеволи о*  
*Страпароле—*Роман о *Бельфегоре—*

Страпарола и "Гекатоммити" Макиавелли—  
Джиральди Чинтио—Описание разграбления  
Рима—План коллекции—Легенда о Борджиа—  
Сравнение итальянских романов и английских  
пьес

## ГЛАВА XI.

### ДРАМА.

Первые попытки светской драмы— Орфей и  
Тимон—общий характер итальянской пьесы—  
суд конкурсы и комедий заимствованы из  
латыни—условия, при которых Национальный  
драматический формируется их отсутствие в  
Италии—отсутствие трагического гения—в  
высшей степени трагический материал в  
итальянской истории—использование этой  
английских драматургов—баллады и драмы—  
гуманистическим уклоном в Италии—  
параллели между греческой и итальянской  
жизни—Иль ласка критику в Latinizing  
драматургов—в Софонисба из вводов—  
Ручеллаи по Rosmunda—Спероне по Canace—  
Джиральди по Orbecche—Дольче Марианна—  
зачетно от греческих трагиков и Сенека—  
общий характер итальянских трагедий—  
источники их недостаточности—влияние  
Плавта и Теренция за комедия—Латинской  
комедии выступал во Флоренции, Риме,  
Феррара—перевод Латинской комедии—  
порядок представительства в суде—хочу  
постоянных театров—Биббиена постепенной—  
Льва X и комедии на Рим—Ариосто обработки  
его латинской модели— Cassaria, Suppositi,  
Лена, Negromante, Схоластику—качества  
Ариосто комедий—Макиавелли пьесы—  
комедии в Проща—Фра Альбериги и  
Мартагерита—в Clizia—его юмор—  
Mandragola—его зловещей философия—  
условия, при которых он был составлен—  
Аретино выходит комедия от латинского  
правилах его точки зрения— Cortegiana,  
Marescalco, таланта—Италия бесчисленных  
комедий, но никакого комического  
искусства—общий характер комедия  
эрудита—основных персонажей—Гелли,

Фиренцуола, Чекки, Амбра, Иль ласка—от фарса—заключение о моральных аспектах итальянской комедии

## глава XII.

### ПАСТЫРСКИЕ И ДИДАКТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ.

Идиллический идеал—Золотой век—  
Аркадия—Санназаро—Его жизнь—Искусство  
*Аркадии*—Живопись—Поэзия Понтано—  
Неаполитанский гений—Байе и Эриданус—  
Эклоги—Пьеса *Чефало*—*Тирси* Кастильоне —  
Деревенские романы—Биография Мольцы—  
*Нинфа Тиберина*—Развитие дидактической  
поэзии—*Али Ручеллаи*—Аламанни  
*Колтивазиионе*—Его жизнь—Его сатиры—  
Пасторальная драматическая поэзия—  
*Аминта*—*Пастор Фидо*—Кульминация  
искусства эпохи Возрождения

194

## ГЛАВА XIII.

### ПУРИСТЫ.

Итальянцы теряют свой язык—Предубеждение  
против родного языка—Проблема диалектов—  
Отсутствие метрополии—Тосканская  
классика—Петрарка и Боккаччо—Данте  
отвергнут—Ложная позиция Петрарчистов—  
Ренессансное чувство красоты, невыраженное  
в лирике—Ложное отношение последователей  
Боккаччо—Декоративная проза—Сперон  
Спероне—Диктатор Бембо—Его концепция  
проблемы—*Асолани*—Грамматическое эссе—  
Трактат о языке—Стихи—Письма—Место  
Бембо в *Кортегуано*—Кастильоне об  
итальянском стиле—Его здравый смысл—  
Споры о языке—Академический дух—  
Бесчисленные поэты—*La Casa*—Его жизнь—*Il  
Forno*—Своеобразная меланхолия—Его  
сонеты—Стихи Гвидиччони об Италии—  
Придворная жизнь—Каро и Кастельветро—Их  
споры—Кастельветро обвинен в ереси—  
Литературные дамы—Вероника Гамбара—  
Виттория Колонна—Ее жизнь—Ее дружба с  
Микеланджело—Жизнь Бернардо Тассо—  
Его *Амадиджи* и другие произведения—Жизнь  
Джанджорджо Триссино—Его ссора с сыном

246

Джулио—Его критические работы—"Италия  
Либерата"

#### ГЛАВА XIV.

##### БУРЛЕСКНАЯ ПОЭЗИЯ И САТИРА.

Отношение сатиры к серьезной литературе—В 309  
Италии больше пародии и карикатуры, чем  
сатиры или комедии—Жизнь Фоленго—Его  
*Орландино*—Критика предыдущих романов—  
Лютеранские доктрины—Детство Орландо—  
Гриффаросто—Инвектива против монахов—  
Маккаронская поэзия—Пародия на  
гуманизм—Педантичная поэзия—  
Глоттогризио Людимаджистро—Тифи Одасси  
из Падуи—Педант Вигонса—Евангелиста  
Фосса—Джорджо Алионе — Фоленго  
использует маккаронический стиль для  
эпоса—Его Обращение к музам—Его Герой  
Балдус—Отрочество и юность—Чингар—  
Путешествия баронов—Гульфора—Колдовство  
в Италии—Концепция Фоленго о колдовстве—  
Вход в ад—Шутка и тыква—Природа сатиры  
Фоленго—Его отношение к Рабле—*Моисей*—  
*Занитонелла*—Поэзия Маккароников была  
ломбардской—Другой, тосканский тип  
бурлеска—*Капитолий*—Их рост  
популярности—Берни—Его Жизнь—Его  
Загадочная смерть—Его Характер и стиль—Три  
класса *Капитолийцев*—Чистая манера  
Бернеска—Подражатели Берни—  
Непристойность этого бурлеска—Такой юмор  
был местным—*Терца Рима*—Сатиры Берни на  
Адриана VI. и Климент VII.—Его карикатуры—  
Его сонет об Аретино—*Рифацименто*  
*Орландо*Боярдо —Тайна его публикации—  
Альбиканте и Аретино—Издатели Джунта и  
Кальви—Протестантские мнения Берни—  
Восемнадцать строф из *Рифацименто*,  
напечатанных Верджерио—Гипотеза об  
искажении *Рифацименто*—Сатира в Италии

#### ГЛАВА XV.

##### ПЬЕТРО АРЕТИНО.

Место Аретино в итальянской литературе и 383  
обществе —Его рождение и отрочество — В

Риме—На службе у Агостино Киджи—В  
Мантуе—Постепенное становление  
знаменитостью—Случай с позами Джулио  
Романо—Джованни делле Банде Нере—  
Аретино поселяется в Венеции—Тайна его  
влияния—Распознает силу прессы—Сатира  
при дворе—Роскошная жизнь—Богатство  
Аретино—Его князя—данники—Травля и  
лесть—Божественный Аретино—Его письмо  
Виттории Колонне—К Микеланджело — Его  
восхищение художниками—Отношения с  
литераторами—Послание Бернардо Тассо—  
Его необразованность—Отказ от  
пуристических предрассудков—Вера в свои  
силы—Быстрота композиции—Его стиль—  
Оригинальность и независимость—Пролог к  
*Таланту*—Богемные товарищи—Никколо  
Франко—Ссора с Дони—Литературное  
влияние Аретино—Его смерть—Аномалия  
Возрождения-Оценка характера Аретино

## ГЛАВА XVI.

### ИСТОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ.

Легкомыслие ренессансной литературы—  
контраст представлены Макиавелли—его  
резвый стиль—позитивный настрой,—связь  
его произведений—двое мужчин в  
Макиавелли, его политической философии—  
*родина*—место религии и этики в его  
системе—практичный предмет его  
произведений—беспринципность—свое  
понятие о национальности—его отношение к  
эпохе Возрождения—контраст между  
Макиавелли и Гвиччардини—Гвиччардини  
доктриной эгоизма-код итальянских  
коррупции—связь между этими историки и  
философы—Общий характер итальянской  
философии—средневековье в растворение—  
переход к современной мысли и науки—это  
гуманизм противопоставляла Схоластика—  
Петрарка—Пико—диалогов по вопросам  
этики—значение греческих и латинских  
элементов—классическая заменить  
церковной власти—платонизма, во  
Флоренции—Фичино—перевод—новый



интерес к проблеме жизни Валлы гедонизм—  
Диалог *de Voluptate*—Аристотель в Падуе и  
Болонье—арабские и греческие  
комментаторы—жизнь Пьетро Помпонazzi—  
его книга бессмертия—его споры—Помпонazzi  
зрения—неограниченная вера в Аристотеля—  
ретроспектива за Аристотеля учение о Боге,  
мире, человеческой душе три проблемы в  
аристотелевской системе—универсалы—  
первый период схоластических спекуляций—  
индивидуальность—второй период  
схоластики—Фома Аквинский—природа  
души—новый импульс, подаваемый на  
спекуляции Возрождение—Аверроизм—в  
Латеранском соборе,—это душа  
бессмертна?—Помпонazzi реконструирует  
Аристотеля учение помощи Александр  
Афродисий—душа материальна и смертна  
месте человека в природе—добродетель—это  
конец Человека—Помпонazzi на чудеса и  
духов—его различие между философом и  
христианином—книга о судьбе—Помпонazzi  
предшественник—грубый материализм—  
школы Козенца—Аристотеля орган отказал—  
атноначчи телезио—Кампанелла, Бруно  
Церковь души философии в Италии—  
Итальянский позитивизм

## ГЛАВА XVII.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Ретроспектива—Значение эпохи  
Возрождения—Современная наука и  
демократия—Подготовка интеллектуальной  
среды для Европы—Раннее развитие Италии—  
Рабство и коррупция—Античность и  
искусство—Итальянские провинции—  
Флоренция—Ломбардия и Венеция—Марш  
Анконы, Урбино, Умбрии—Перуджи—Рима—  
Сицилии и Неаполя—Итальянская этнология—  
Независимость Италии от Империи и Церкви—  
Сохранение старых итальянских традиций—  
Новая нация—Ее отношение к старому—  
Возрождение образования было  
Национальным движением—Его влияние на  
искусство—На литературу—Возобновление

латинского языка —Сходстве между латинским и итальянским гением—Возрождение итальянской литературы в сочетании с гуманизмом—Изучение греческого языка сравнительно неважное—Современные итальянцы унаследовали римские качества—Римские дефекты—Устранение римской сатиры—Упадок римской энергии—Итальянский реализм—Позитивизм—Чувственность—Недостаток тайны, внушения, романтики—Интеллектуальная атмосфера—Литература формы и развлечений—Отсутствие Командующего Гения—Недостаток серьезности—Недостаток благочестия—Материализм и отрицание—Идиллическая красота—Люди Золотого века—Кульť формы—Дары Италии Европе—Эпохе Возрождения нельзя подражать—Ее значение в развитии человечества—Феодализм, Ренессанс, Реформация, Революция

---

## ПРИЛОЖЕНИЯ.

|                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| № I.—Итальянские комические прологи                                                                      | 533 |
| № II.—Отрывки, переведенные с Фоленго и Берни, которые иллюстрируют лютеранские взгляды поэтов—бурлесков | 536 |
| № III.- К "Читта ди Вита" Пальмиери                                                                      | 548 |
| <b>ИНДЕКС</b>                                                                                            | 555 |

---

## ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИТАЛИИ.

---

### ГЛАВА IX.

#### "ОРЛАНДО ФУРИОЗО".

*Орландо Фуриозо* и *Божественная комедия*—Ариосто выражает Ренессанс, как Данте Средневековье—Определение романтических, героических, бурлескных, героико-комических и сатирических стихотворений—Склонность Ариосто к романтике—Чувство красоты в *Cinque Cento*—Выбор незаконченной темы Боярдо—Уместность этого выбора—Ирония и юмор Ариосто—Тема *Фуриозо*—Осада Парижа—Безумие Орландо—Любовь Руджеро и Брадаманте—Лесть Дома Эсте—Мир рыцарства—Восхищение Ариосто созданиями своей фантазии—Четкая

структура стихотворения—Преувеличение мотивов—Сила изображения-живопись—Способность видения—Подробное описание—Риторическое усиление—Быстрота движений—Основательность—Тонкость этического анализа—Вступления к Песням—Эпизоды и *Новелла*—Подражания классике—Сила присвоения и трансмутации—Ирония—Путешествие Астольфо на Луну—Портрет Ариосто—S. Михаил в монастыре—Пещера сна—Юмор—Пафос и возвышенность—Олимпия и Бирено—Концепция женского характера—Героини—Страсть и любовь—Мораль Ариосто—Его стиль—Эпитет Божественного—Изысканная отделка—Ариосто и Тассо—Маленький пейзаж-Живопись—Сравнения—Реализм—Адаптация гомеровских образов—Отношение Ариосто к своей эпохе.

Сатиры Ариосто заставляют нас узнать человека *intus et in cute*— до самой сути. Стихи отличаются широтой и амплитудой стиля, которые не отличают обычного мастера поэтического ремесла. Однако ни сатира, ни тексты песен не раскрывают автора *Furioso*. Художник в Ариосто был больше, чем человек; и *Фуриозо*, задуманный и исполненный без учета личного опыта поэта, возвел его на трон как Орфея его эпохи. *Орландо Фуриозо* дал полное и окончательное выражение *cinque cento*, точно так же, как *Божественная комедия* произнесла последнее слово средневековья. Два выдающихся итальянских певца находились в одинаковом отношении к своим эпохам. Данте увековечил средневековые мысли и устремления в тот момент, когда они уже теряли свою реальность для итальянского народа. Отделенный от него коротким промежутком времени, пришел Петрарка, который заменил пророческое вдохновение искусством поэзии; и пока Петрарка еще пел, Боккаччо предвосхитил в своей разнообразной литературе эпоху Возрождения. Затем эволюция итальянской литературы была прервана возрождением классицизма; и когда появился Ариосто, его долгом было завершить эпоху, которую открыл Петрарка, а Боккаччо определил поэмой, облакающей мир Боккаччо, чувственный мир Возрождения, в утонченную художественную форму Петрарки. Этого он добился. Но даже пока он работал, Италия претерпела те политические и ментальные изменения, которые произошли в ходе захватнических войн, разграбления Рима, осады Флоренции, испанской оккупации, восстановления папства под давлением раскола Лютера, положившего конец Ренессансу и открывшего новую эпоху с Тассо в качестве поэта. Поэтому те, кто хочет постичь дух Италии на переходном этапе от средневековья, должны изучить "Божественную комедию". Те, кто хочет созерцать гения Возрождения, заверщенного и осознающего свою цель, находящегося на самой грани превращения и окончательной гибели, должны обратиться к *Орландо Фуриозо*. По-видимому, закон интеллектуального развития гласит, что высочайшие произведения искусства могут быть созданы только тогда, когда силы, создавшие их, уже обречены и находятся в процессе исчезновения. [1]

Итальянские критики классифицировали их повествовательные стихи, имя которым легион, на романтические, Героические, бурлескные, Героико-комические и сатирические. [2] Поэт-романтик - это тот, кто, создав чисто воображаемый мир, обращается с плодами своей фантазии так, как если бы они были реальностью. Его цель - удивлять, очаровывать, забавлять и заинтересовать своих читателей. Для него нет ничего неподходящего, будь то комический или трагический материал, патетический или сатирический, чудесный или банальный, невозможный или естественный, пока это вносит изящество и очарование в картину полного приключений существования, которую он хочет нарисовать. Его целью не является обучение; он также не стремится поощрять смех. Отбросив все серьезные намерения в сторону, он создает страну чудес, в которой действия и страсти человечества будут показаны с правдивостью природы в ярко окрашенном свете художественной фантазии. Поэт-пародист входит в ту же

зачарованную область; но он намеренно низводит ее ниже уровня обычной жизни, пародирует причудливую экстравагантность романтики и стремится вызвать смех за счет ее самых хрупких иллюзий. Героический поэт не имеет ничего общего с чистой романтикой и приятной художественной литературой. Он обращается к истинам истории, решив приукрасить их искусством, извлечь полезные уроки, возвеличить добродетели и отвагу благороднейших людей и воспламенить свою аудиторию огнем возвышенных устремлений. Его цель, в отличие от цели романиста, по сути серьезна. Он меньше стремится создать произведение чистой красоты, чем воздвигнуть памятник идеалу и морализированной возвышенности. Героико-комический поэт перенимает тон, стиль, поведение и технику героической манеры; но он применяет свое искусство к какому-нибудь тривиальному или абсурдному предмету, делая свою насмешку над низостью и мелочностью еще более острой из-за притворной серьезности своего обращения. В отличие от автора пародий, он не стремится к простой непристойности. В его буффонаде всегда присутствует метод, а в его пародии - сатирическая цель. Сатирик наносит удар более прямолинейно; он либо нападает на манеры, обычаи, институты и людей, не маскируясь, либо делает это под тонкой завесой притчи. Он отличается от героико-комического поэта главным образом тем, что не облачается в эпические доспехи. В пределах итальянской литературы мы находим готовые примеры этих нескольких стилей. Боярдо и Ариосто - поэты-романтики. "*Морганте Маджоре*" - роман с примесью значительных элементов бурлеска и сатиры. [3] Тассо *Иерусалиме Либерата* справедливый образец героического, и Tassoni по *secchia Rapita* в героико-комический вид. *Ричардетто* Фортигерри и *Орландино* Фоленго представляют собой бурлеск, в то время как *Animali Parlanti* Касти - повествовательную сатиру.

На первый взгляд может показаться странным, что Ариосто предпочитал романтический стиль поэзии героическому и что эпос итальянского Возрождения был чистой игрой воображения. И все же это было не менее естественно для человека, явленного в его Посланиях, чем для духа его века, каким мы научились его знать. Страсти и убеждения, придающие силу патриотизму, религии и морали, угасли в Италии; и Ариосто не был исключением из общего настроения своего времени. И все же героический стиль требует какого-то духовного мотива, аналогичного энтузиазму по отношению к Риму, вдохновлявшему Вергилия, или вере, коснувшейся уст Мильтона углями с алтаря. Ленивый и спокойный эпикурейец, безразличный к окружающему миру, не желающий ничего лучшего, чем жить среди своих книг, имея досуг для своих любовей и мечтаний наяву, не обладал чертами истинного поэта-героя; а где в Италии Ариосто мог найти подходящую тему? Прежде чем приступить к великому делу своей жизни, он начал стихотворение на *языке рима*, посвященное славе Дома Эсте. Предполагалось, что это будет героический поступок; но сохранившийся фрагмент доказывает, насколько холодным, насколько не соответствующим его гению и его времени был бы этот неискренний литературный эпос. [4] Италия предлагала элементы величия только пророку или сатирику. Она нашла своего пророка в Микеланджело. Но что оставалось такому поэту, как Ариосто, без гнева Данте или негодования Свифта, без юмора Сервантеса или пылкости Ювенала, без набожности Тассо или Англии Шекспира, но равному как исполнителю величайшим певцам, которых знал мир? Далеко искать ответ на этот вопрос не приходится. Что действительно сохранилось от благородства и энтузиазма *cinque cento*, так это чувство красоты, преклонение перед формой, преклонение перед искусством. Величайший художник своего времени повиновался правильному инстинкту, когда взялся за работу, не требующую возвышенных мотивов и оставляющую ему свободу для создания шедевра красоты. В этой сфере недостатки его натуры

не ощущались, и он стал рупором своего времени во всем, что еще оставалось от величия его страны.

Подобным же образом мы можем объяснить себе выбор Ариосто незаконченной темы Боярдо. Он был не поэтом, которому хотелось сказать что-то неотразимое, а художником, ищущим подходящий театр для проявления своего всемогущего мастерства. Он чувствовал побуждение не творить, а приукрашивать. Боярдо построил огромный зал в стиле Возрождения, когда оно впервые узурпировало готику; он набросал серию фресок для украшения его стен и крыши, а затем умер, оставив свою работу незавершенной. Обогащать остальные панели картинами, задуманными в том же духе, но выполненными в более свободной и величественной манере, украсить их всем, что могла придумать самая богатая и плодородная фантазия, и придать им совершенную отделку - вот задача, для которой Ариосто в высшей степени подходил. Он также не отличался от практики величайших мастеров других искусств, которые охотно вкладывали свой собственный гений в продолжение замыслов, начатых предшественниками. Немногие мастера эпохи Возрождения думали так же о цели своей работы или о ее главном мотиве, как о деталях исполнения и богатстве эффекта. Им не хватало классического чувства единства, средневековой искренности и спонтанности вдохновения. Поэтому Ариосто был доволен, получив от Боярдо тему, которую он мог вышить и сделать красивой, полностью применив свой редкий изобретательский дар к множеству эпизодических изобретений. Напрасно сожалеть о том, что поэту его калибра не следовало направить свои способности на создание поистине оригинального эпоса — на возрождение поверженной Италии, на бичевание ее слабости и безумия или даже на прославление ее былой славы. Если бы он сделал что-либо из этого, его поэма не была бы такой подлинно национальной, и нам не хватило бы конечного продукта самого блестящего, хотя и ущербного периода цивилизации.

Собственный темперамент Ариосто и условия его эпохи в равной степени обрекли его на завершение романа, более длинного, чем *"Илиада"* и *"Одиссея"* вместе взятые, который имеет своей единственной серьезной целью, если вообще имеет какую-либо серьезную цель, прославление малоизвестной семьи, и который, хотя и изобилует пафосом, мудростью, остроумием и ослепительно яркой поэзией, в то же время может быть обвинен в легкомыслии, подхалимстве и распушенности. Обвинять Ариосто в этих ошибках равносильно обвинению всего его века и нации. Величайший художник шестнадцатого века не нашел задачи более достойной своего гения, чем польстить Дому Эсте фальшивыми родословными и высокопарными похвалами. У него не было веры, которая могла бы помешать ему смеяться над всеми человеческими и божественными вещами, особенно над Титанической пьесой Аристофана, чье веселье - всего лишь обратная сторона глубокой серьезности, но со снисходительной беспечностью эпикурейца. Никакое чувство возвышенности не поднимало его над более грубой атмосферой, в которой любовь заражена похотью, роскошные образы ищут ради них самих, а страсть угасает в истоме сладострастия. Упадок свободы, ослабление нравов и разложение Церкви довели итальянцев до того, что их репрезентативная поэма эпохи Возрождения запятнана лезтью, заражена распушенностью, ослаблена легкомыслием. Поэтическая красота высшего порядка, на которую она не может претендовать. Это подразумевает большую серьезность цели и идеал большей чистоты. И все же, хотя в *Фуриозо* не хватает высшей красоты *"Antigone and the Paradise Lost"*, в нем в избытке присутствует та вторичная красота, которая менее полно выражена в итальянской живописи. В одном отношении он стоит почти особняком. Форма не обнаруживает неравенств или изъянов. Рука этого художника ни на минуту не теряла своей хитрости; этот Гомер никогда не кивает.

Пульчи подошел к роману о Карле Великом с *буржуазной* точки зрения. Он не испытывал искренней симпатии к рыцарским или религиозным чувствам своих оригиналов. Боярдо относился к подобному материалу в рыцарском духе. Новизна его поэмы заключалась в слиянии каролингского и артуровского циклов; поскольку, рассматривая эпизод из первой группы, он испытывал искреннее восхищение странствующим рыцарством, изображенным в сказаниях о Ланселоте и Тристраме. Во всем *Орландо Иннаморато* мы прослеживаем яркое влияние феодальных идеалов. Ариосто отличался своим отношением к жизни от обоих своих предшественников. Ирония, придающая особое качество его роману, в равной степени чужда юмору Пульчи и откровенному энтузиазму Боярдо. Ариосто не был ни гражданином свободного города, играющим с легендами ушедшей эпохи, ни тем более высокородным дворянином, в глазах которого приключения Орландо и его товарищей формировали картину существования таким, каким оно должно быть. Он был придворным и литератором, и его стихотворение - шедевр придворного и литературного искусства. Боярдо никогда не льстил принцам Дома Эсте. Ариосто пользовался любым случаем, чтобы вплести в их панегирик свои стихи. Для Боярдо дни рыцарства были славным, невозвратимым золотым веком. Ариосто размышлял об этом мифическом прошлом не столько с сожалением человека, пережившего худшие дни, сколько с удовлетворением художника, осознающего редкие возможности для поэтического обращения с ним. На самом деле он не верит в рыцарство; там, где Боярдо говорит серьезно, Ариосто шутит. Дело не в том, что, подобно Сервантесу, он стремился высмеять абсурдность романтики или что он ставил перед собой задачу, подобно Фоленго, пародировать стихи своих предшественников; но его философия склоняла его наблюдать за деяниями человечества с добродушной полуулыбкой, со всепроникающей иронией, в которой не было жала. Поэт, стоящий таким образом в стороне и созерцающий комедию мира сухим светом доброго и снисходительного интеллекта, не мог бы серьезно относиться к рассказам о паладинах и великанах. Он использует их как механизм великой работы над человеческой жизнью, рисуя человечество не таким, каким, по его мнению, оно должно быть, а таким, каким он его находит. Такое отношение к роману с точки зрения здравого смысла и спокойного юмора создает очевидное несоответствие между его практическим знанием мира и его причудливой экстравагантностью. В художественной гармонии, достигнутой Ариосто между этими противоположными элементами, кроется секрет его иронии. Его житейская мудрость обладает основательностью прозы и охватывает все обстоятельства жизни. Существа, созданные его воображением, принадлежат сказочной стране и по своему равию превосходят самые смелые мечты. Он улыбается, наблюдая, как они разыгрывают свои шалости, но при этом никогда не теряет из виду реальность и управляет своими марионетками, руководствуясь импульсами и страстями, достойными настоящих мужчин и женщин. Взяв за основу романтические элементы чуда и преувеличения, мы находим надстройку естественной. Никогда еще пронизательность так прекрасно не сочеталась с буйством фантазии и радостной беззаботностью, как в этом стихотворении. Нигде больше разумные уроки житейской мудрости не преподносились на сцене столь очевидной невозможности.

Здесь мы можем спросить, какова основная тема "*Орландо Фуриозо*". В поэме есть три главных источника интереса — осада Парижа и окончательный разгром сарацинской армии, безумие Орландо и любовь Руджеро и Брадаманте. Первая служит всего лишь основой для вышивания, фоном для создания более привлекательных эпизодов. "Безумие Орландо", хотя и дало название роману, подчинено основному действию. Это формирует правильное развитие ситуации в *Орландо Иннаморато*; и Ариосто считает это важным, потому что он часто сетует на

то, что отсутствие Паладина на поле боя нанесло ущерб делу христианского мира. Но Карл Великий с помощью Ринальдо, Брадаманте и Марфизы побеждает без помощи Орlando. Таким образом, безумие героя действует только для нейтрализации влияния, в котором не было необходимости; и когда к нему возвращается рассудок, он не совершает критических чудес доблести. Обнаружив, что сарадины изгнаны из Франции, а Карл Великий заключил мир, Орlando сражается на дуэли с королем без короны на необитаемом острове скорее для вида, чем для реальной службы. Совершенно иным является оставшийся мотив стихотворения. Если о *Фуриозо* можно сказать, что в нем есть конструктивное единство, то центральной темой является любовь и брак Руджеро. Ариосто нашел такое решение сюжета, предвосхищенное в *"Иннаморато"*. пышность и церемониальность, с которыми начинается четвертая книга, значение, придаваемое сотрудничеству Руджеро в войне с Карлом Великим, и романтическое начало его любви к Брадаманте, ясно дают понять, что Боярдо увенчал бы свою поэму, как это сделал Ариосто, союзом предков Дома д'Эсте. Более того, лесь была серьезной целью Ариосто. Следовательно, любовь Руджеро и Брадаманте, чьи затянувшиеся разочарования дали повод для новых пророчеств и обещаний будущей славы их потомкам, стала художественным центром его романа. Растущая важность всего, что касается этой пары персонажей, накопление трудностей, препятствующих их союзу, и последняя честь, выпавшая на долю Руджеро - убить ужасного Родомонте в единоборстве, - распределены и градуированы таким образом, что делают бракосочетание августейшей пары правильной и естественной кульминацией эпопеи в 100 000 строк. Очарование Анжелики, достижения Орlando и Ринальдо, варварское рыцарство Родомонте и Марфизы, даже потрясение христианских и языческих армий отступают на второй план перед интересом, который проявляет Брадаманте к финалу поэмы. Для достижения этого успеха требовалось победоносное искусство. Подобно пирамиде, на вершину которой скульптор водружает позолоченную статую, вырастает этот объемистый роман, сначала покрывающий акры равнины, но сужающийся к точке, на которой поэт помещает своих героев из Дома Эсте. [5]

Хотя брак Руджеро и Брадаманте является завершением *"Фуриозо"*, было бы недостаточным сочувствием к намерению Ариосто представить, что он написал свое стихотворение только об этом инциденте. Начальные строки первой песни ясны:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,  
Le cortesie, l'audaci imprese io canto  
Che furo al tempo che passaro i Mori  
D'Africa il mare, in Francia nocquer tanto....

"Дамы, рыцари, ратные подвиги, любовь, учтивость, смелые приключения - вот моя тема". Одним словом, его целью было нарисовать мир рыцарства. Экспедиция Аграманте во Францию дает ему время; безумие Орlando - эпизод; женитьба Руджеро - подходящая кульминация. Но его истинной темой является рыцарство — сказочный мир любви, чести, волшебства, чудес, вежливости, приключений, который предоставил его фантазии простор для самых блестящих фантазий. Во времена Ариосто рыцарство ушло в прошлое, даже среди народов Севера. Это правда, что Франциск I преклонял колени на поле боя перед Баярдом, чтобы получить честь посвящения в рыцари от имени Оливера и Роланда. Это правда, что Генрих VIII. бросал вызов своему Самому христианскому кузену, требуя королевского урегулирования их спорных претензий на поле боя. Но дух времени был не в этих живописных инцидентах. Карл V, воплощавший современную дипломатию, династический деспотизм и авторитарное



управление государством, решал судьбы Европы. Порох уже произвел революцию в искусстве феодальной войны. [6] Орден Золотого руна, монархический и помпезный, затмил ордена Храма и Святого Иоанна. То, что осталось от рыцарства, составляло великолепное дополнение к придворному снаряжению, и странствующий рыцарь, если он когда-либо существовал, слился с современным джентльменом. Гораздо меньше реальной жизнеспособности имело рыцарство в городах Юга, в стране пап, подобных Сиксту, авантюристов, подобных Чезаре Борджиа, принцев, подобных Лодовико Сфорца, торговой аристократии, подобной Республике Святой Марки. Определенный идеал жизни, выраженный в слове *кортезия*, существовал в Италии, где многочисленные мелкие дворы стали школой утонченных чувств и манер. Но это было не то, что мы подразумеваем под рыцарством, и даже это ежедневно фальсифицировалось цинизмом и продажностью принцев и их слуг. [7] "*Кортегуано*" Кастильоне, справочник по этому новому идеалу, следует читать в свете римских дневников и спекулятивных эссе Макиавелли. Эпоха Возрождения быстро разрушала феодальную структуру идей по всей Европе. Эти идеи всегда были слабы в Италии, и именно в Италии современный интеллект впервые достиг самосознания. Поэтому магия и чудеса романтики, беспокойное движение странствующих рыцарей, любовь к опасности и приключениям ради них самих, безумная жажда сражений, непрактичные добродетели, не меньшие, чем капризное своеволие паладинов и сарацин, представляли для эпохи и расы таких людей, как Гвиччардини, не что иное, как безумную и бесполезную мешанину. *Dove avete trovato, messer Lodovico, tante minchionerie?* не было непростительного вопроса для кардинала, когда он открывал "*Фуриозо*" в понтификат Климента VII. Обо всем этом Ариосто, несомненно, был хорошо осведомлен. И все же он распознал в *Орландо* подходящую основу для проявления своего непревзойденного таланта художника. Он знал, что волшебный мир, который он вызвал, был всего лишь игрушкой воображения, сверкающим пузырем, надутым воображением. Это не предполагало запоздалых колебаний или сожалений, потому что он мог сделать игрушку красивой. Серьезной задачей его жизни было создать чудо искусства, органично завершенное, гармоничное в целом и прекрасное в малейших деталях. И все же он никогда не забывал, что рыцарство было мечтой; и поэтому в его романтическом мире царит воздушная несущественность. Его героям, хотя они намного ближе к нам по времени и симпатии, не хватает настоящей человечности Ахилла из "*Илиады*" или Пенелопы из "*Одиссеи*". Они живут не для нас, потому что жили не для поэта, а с совершенством нарисованы по образу в его мозгу. Он стоял в стороне от творения своих рук и вертел его в руках для развлечения, рассматривая с осознанной и восхищенной иронией. Нигде он не позволял себе погружаться в свою собственную призрачную вселенную. Эта чудесная страна любви и смеха, волшебства и приключений, которая так забавляла его воображение, что однажды он прошел пешком от Карпи до Феррары в тапочках, мечтая о ней, была для него не более прочной, чем формы облаков, которые мы формируем, не более прочной, чем иней, который тает под лучами солнца, превращаясь в ничто. Улыбка, с которой он созерцает этот мимолетный образ, одновременно нежна и иронична. Сарказм и пафос смешиваются на его губах и в его глазах; ибо, хотя он знает, что это всего лишь видение, он использовал его как форму всех своих мыслей и чувств, превратив этот сон в зеркало для мира, в котором прошли его дни.

Несмотря на трудность точного определения главной темы "*Орландо Фуриозо*", единство стихотворения тесное, тонкое, сомкнутое. Но это единство огромного куска гобелена, а не архитектуры. В его структуре нет ничего массивного, нет простого и в то же время колоссального замысла, подобного тому, что составляет силу *Илиады* или *Божественной комедии*. Изящество



связующих звеньев и постоянная смена места действия отличают его как романтическую поэму от настоящего эпоса. Нити, на которых держится схема, тонки, как паутинка; главные фигуры смешиваются с множеством второстепенных персонажей; интерес разделен между чередой эпизодических повествований. Мы ни в коем случае не испытываем потрясения от высочайшего ощущения, подобного тому, о котором сообщает смерть Патрокла в "Илиаде". Ярость Родомонта в стенах Парижа приводилась как пример героического величия. Но эффект преувеличен. Ариосто слишком забавляется экстравагантной ситуацией, чтобы буйство его Язычника могло вызвать у него ужас или удивление. Когда мы сравниваем этот эпизод с появлением Ахилла во рву, сложные сравнения и пространственные описания итальянского поэта не идут ни в какое сравнение с устрашающим криком греческого героя, которого наконец-то привели в действие. И то, что верно для Родомонта, можно сказать обо всех изученных ситуациях в *Furioso*. Ариосто доводит каждый мотив до грани бурлеска, усиливая любовную страсть до безумия, чувство чести до причудливой педантичности и чудесность до тех пор, пока не будут преодолены предельные границы правдоподобия. Это сделано не без глубокой художественной цели. Лучшие комические эффекты в стихотворении вызваны таким преувеличением мотивов; и иронический смех поэта слышен в моменты, когда, если бы он сохранил свою серьезность, мы обвинили бы его в непростительном ребячестве. Наша главная трудность в оценке "Фуриозо" состоит в том, чтобы принять точку зрения автора, понять, сколько гения и мудрости было потрачено на парадоксы, и проникнуться духом шедевра, который, хотя и граничит с бурлеском, никогда не выходит за рамки.

Перенеся этот сказочный мир своей фантазии на холст, Ариосто продемонстрировал силу опытного художника. В этом секрет *величия* Фуриозо. Это делает его в глубоком смысле репрезентативной поэмой итальянского Возрождения. Все сходства его стиля скорее с господствующим искусством Италии, чем со скульптурой или архитектурой; и поэт - это не столько певец, изливающий свою душу миру в песне, сколько художник, рисующий множество образов словами вместо красок. Его способность к описанию никогда не подводит его. С помощью прозрачных средств изысканно подобранного языка мы видим объект так же ясно, как видел его он. Кажется, мы видим это не столько его глазами, сколько своими собственными, ибо поэт стоит в стороне от дела своих рук и является таким же зрителем своих картин, как и мы. Видение настолько аутентично, что, хотя его объект принуждает его рассматривать одни и те же ситуации — дуэли, сражения, бури, любовные эпизоды, — он никогда не повторяется. Свежий образ прошел через камеру-обскуру его мозга и был скопирован в ее характерных чертах. Ибо весь этот изображенный мир находится в движении, и мастер обладает искусством улавливать те детали, которые передают саму правду жизни и движения. Мы сидим в полутемном театре мысли и наблюдаем, как пестрая толпа его фантастических персонажей скользит по сцене. Они на мгновение группируются, прежде чем улетучиться; а затем сцена меняется, и входит новая процессия; расставляются новые *живые картины*, и когда мы насладились их мелодией формы и цвета, чары снова рассеиваются и входят новые актеры. Сцена никогда не бывает пустой; сцена перетекает в сцену без передышки или перерыва; но чтобы представление не утомляло своей непрерывностью, занавес опускается после окончания каждой песни, и волшебник, вызывающий этих фантомов для нашего удовольствия, на мгновение становится перед ним и делится остроумием и мудростью со своей аудиторией.

Именно эта всеобъемлющая, универсально озаряющая способность видения оправдывает то, что Галилей назвал Ариосто Божественным. Это делает понятным его название "Итальянский Гомер". Но мы должны помнить, что эти высокопарные комплименты высказаны ему нацией, в

чем гении искусство живописи занимает высочайшее место; и вполне может случиться, что критики, менее чувствительные к изобразительному мастерству, оспорят их обоих. Как в итальянской живописи, так и в поэзии Ариосто глубокая мысль и пронзительная страсть не нарушают спокойного развития мира, где безраздельно царит пластическая красота. Не слышно ни одного волнующего крика из сердца человечества; никакое ужасное понимание смертного горя не нарушает ритмичный танец. Трагедия тонет и поглощается морем образов; и если здесь и там затрагиваются более глубокие аккорды пафоса, они настолько тонко модулированы и сливаются с пронизывающей мелодией, что резкая нота никогда не резанет наш слух. Нация, в которой преобладает драматический инстинкт, публика, настроенная на *Гамлета* или короля *Лиры*, почувствует, что было упущено нечто существенное для высшей поэзии. Та же властная изобразительная способность заставляет Ариосто описывать то, что более драматические поэты довольствуются тем, что предлагают. Там, где Данте передает образ одной четкой линией, он использует октаву для демонстрации законченной картины. [8] Таким образом, наше внимание отвлекается от главного объекта к множеству второстепенных иллюстраций, каждая из которых предлагается нам с одинаковой ясностью. Дейдальский лабиринт изысканно смоделированных форм начинает надоедать, и в нашей усталой неблагодарности мы жалуем, что художник не оставил что-то для нашего собственного воображения. Это слишком много - быть вынужденным созерцать бесчисленное количество искусно выполненных композиций. Мы жаждем чего-то наполовину увиденного, обозначенного, робко приоткрытого вспышками молний и изъятых до того, как это будет показано полностью. Когда Лессинг в "*Лаокооне*" осудил знаменитый портрет Алцины, это было, по крайней мере отчасти, правдой в его жалобе. Она утомляет нас мельчайшими штрихами, которые представляют ее нашему взору, а проработанность каждой детали мешает нам составить полное представление о ее красоте. Но итальянцы шестнадцатого века, привыкшие к изображению форм фресками и маслом и воспитанные в описательных традициях школы Боккаччо, не признали бы обоснованности этой критики. Для них каждая изученная фраза Ариосто была указателем на образ, вызванный памятью из работ их собственных мастеров или из жизни. Его метод описания был аналогичен методу изобразительного искусства. Одним словом, недостаток, на который указал немецкий критик, является недостатком величайшего качества Ариосто, качества, принадлежащего эпохе и расе, в которой живопись была высшей.

Риторическое усиление Ариосто было тесно связано с этим изобразительным методом представления всех объектов нашему ментальному зрению. Он редко позволяет кратко обозначить ситуацию или угадать чувства. Эмоции его персонажей подробно анализируются, и их высказывания, даже в самый разгар страсти, дополняются ослепительным богатством иллюстраций. Многие эпизоды в "*Фуриозо*" в высшей степени драматичны, и впечатление, оставленное в памяти, достаточно сильное. Но они написаны не так, как это сделал бы драматург. Персонажи не действуют перед нами и не выражают себя прямой речью. Художник видел их в движении, понял, что они чувствуют; и своей манерой их описания он заставляет нас увидеть их тоже. Но это всегда картина, всегда образ; который представляет себя сам. Душа редко говорит с душой без вмешательства искусства толкования. Это не мешает Ариосто быть мастером рассказчика. Ни один поэт ни одной нации не знал лучше, что сказать, а что оставить недосказанным, управляя басней. Легкость его повествования совершенна; и хотя эпизоды его сказок чрезвычайно сложны, в них нет путаницы. Каждая история столь же прозрачна, как и каждая придуманная им картина. И опять же, в его стихотворении нет никакой томности. Его

необычайную стремительность можно сравнить только с течением сверкающей реки, текущей так плавно, что нам приходится измерять ее скорость по предметам на поверхности. *Furioso*, несмотря на накопленные образы, несмотря на продуманную риторику, находится в быстром поступательном движении от первой строки к последней. Он обладает эластичностью, которой не хватает монументальной архитектуре *"Божественной комедии"*. Она свободна от постоянных отступлений, которые мешают изучающему *Потерянный рай*.

Сказочная структура *Furioso* имеет философскую основу. Внешне это детская книжка-сказка, но внутренне это кладезь глубокой житейской мудрости, продукт здравомыслящего и энергичного интеллекта. Не то чтобы мы имели какое-либо право искать аллегорию в содержании стихотворения. Когда Спенсер воображал, что Ариосто "подобрал хорошего губернатора и честного человека" в Орlando — в Орlando, который сошел с ума, пренебрег своим сеньором и подверг христианский мир опасности из—за прекрасного лица Анжелики, — он явно шел по ложному пути. Для человека с темпераментом Ариосто в эпоху резкого контраста между моральным разложением и умственной деятельностью было достаточно наблюдать за человеческой природой, не создавая идеалов. Его знания о действиях, мотивах, страстях и характерах людей конкретны; а его прочтения в "уроках человечности" буквальны. Совершенство его описания заключается именно в тонкости *нюансов*, смешении порока и добродетели, правильном анализе мотивов. Он рисует мужчин и женщин такими, какими он их находит, не без иронии человека, который стоит в стороне от жизни и получает злонамеренное удовольствие, указывая на ее убожество и слабость. Если бы я хотел указать на один—единственный отрывок, демонстрирующий это знание сердца, я не стал бы выбирать слишком прозрачную аллегорию Логистиллы [9]— хотя даже здесь контраст между соблазнительными чарами Альцины и неизменной красотой ее сестры выполнен с великолепием деталей, достойным Спенсера. Я бы предпочел указать на размышления, которыми завершается рассказ о Марганорре и его нечестивых сыновьях. [10] В ясном изложении фактов заключалась сила Ариосто; и здесь можно сказать, что он доказал свою близость к глубочайшим духам своего времени в Италии — Макиавелли и Гвиччардини, основателям аналитической науки в современной Европе. Это глубокое изучение законов, управляющих человеческими действиями, когда они кажутся наиболее своенравными, проявляется в подчинении Грифоне вероломному Орриджиллу, в конфликте страстей, волнующих героев лагеря Аграманте, в агонии Орlando, когда он обнаруживает, что имя Медоро связано с именем Анжелики, в ревности Брадаманте, в конфликте вежливости между Леоне и Руджеро, в обманчивых видениях замка Атланте, в гордости Родомонте и в комическом завершении кокетства Анжелики. Разница между Ариосто и Макиавелли заключается в том, что в то время как последний, кажется, препарировал человеческую природу скальпелем, первый обрел эту мудрость благодаря сочувствию. Один демонстрирует свои анатомические препараты с мрачной научной серьезностью; другой заставляет своих марионеток двигаться перед нами и саркастически улыбается их ужимкам.

Иногда он конденсирует свою жизненную философию в коротких эссе, которые являются предисловиями к песням, вводя нас как бы через изящный вестибюль в заколдованный дворец своего повествования. Среди них самые прекрасные — изречения о Любви и Чести, о Ревности, о Верности, о скупости, о непостоянстве Фортуны, о лицемерии при дворе и о муках Любви. [11] Достоинство этих рассуждений заключается не столько в их глубине, сколько в их правдивости. Они были глубоко прочувствованы и имеют универсальную применимость. То, что пережили все люди, что познала каждая эпоха и раса людей, величайший поэт выражает своим прозрачным

стилем, своей нежной и ласкающей мелодией фразы, своим изящным сочетанием сочувствия и сатиры. Тассо в предисловии к *"Ринальдо"* упрекает Ариосто за введение этих отступлений. Он говорит, что они ниже достоинства героической манеры, и что настоящий поэт должен уметь примером и действиями своих персонажей указывать на мораль без рассуждений. Возможно, это правда. И все же Ариосто писал роман, и мы приветствуем эти личные высказывания как избавление от постоянного движения его фигур. Точно так же нам не хотелось бы упускать из виду лирические паузы еврипидовых хоров, или призыв Порции к милосердию, или вставленные размышления Филдинга, все они являются остановками, на которых разум может остановиться в быстром ходе драматической или повествовательной эволюции. И все же не в этих обособленных отрывках Ариосто проявляет свое величайшее богатство наблюдений. *Новеллы*, щедрой рукой разбросанные по всем его песням, сочетают в себе ту же пронизательность, энергию действия и живописный эффект. Все, что люди привыкли делать, чувствовать, на что надеются, чего боятся, что движет их гневом, что доставляет им удовольствие или причиняет им боль, — вот материал рассказов Ариосто. Он не использует этот вопрос ни как сатирик, ни как моралист, ни как трагический поэт для очищения страстей, ни, опять же, как дидактический поэт для преподнесения уроков. Подобно Плавту, он, кажется, говорит: "Какими бы ни были оттенки жизни, мои слова раскрасят их". Следуя за ходом событий без комментариев, его страница отражает маску человеческих радостей и горестей, которая разыгрывается перед ним. В повести о Полинессо и Джиневре аккумулированы все элементы пафоса, которые можно извлечь из любви женщин и коварства мужчин. Бегство Олимпии Бирено после тех жертв, которые она принесла ради него, придает мифу об Ариадне дикое романтическое очарование. Преданность Изабеллы Зербино в плену и опасностях; дружба Клоридано с прекрасной Медоро и их благочестивое отношение к трупу Дардинелло; безумная любовь Анжелики к Медоро и идиллия их счастья среди пастушьего народа; смерть Брандимарте и муки горя Фьорделиджи; тщетная любовь Фьордеспины к Брадаманте и ее утешение в объятиях Риччардетто; дикая легенда об амазонках, которые не позволяли незнакомцу мужского пола приближаться к их городу; Верность Норандино Лучине в пещере Орко; жестокое обращение Лидии с Альцестом; искусство, с помощью которого Танакро и Олиндо, сыновья Марганорре, претворяют в жизнь свою злую волю в любви; предательство Габрины по отношению к мужу и любовнику; приключения Джокондо с королем Астольфо; уловка, с помощью которой Аргия оправдывает свою неверность Ансельмо; возвышенная учтивость Леоне; коварные махинации Мелиссы — таковы рубрики историй и ситуаций, настолько разнообразных, настолько богатых ресурсами, что целый из них можно было бы сотворить сотни комедий и трагедий. Ариосто, трактуя эти истории, не стремится к поэтической справедливости. Добродетель в бедственном положении, порок торжествует, одна страсть вытесняет другую, более благородные мотивы побеждаются низменными, верность подрывается алчностью, женская хрупкость усиливается страданием благодаря силе любви — так устроен мир, и таким его рисует поэт.

Новое и старое, ложное и реальное, он смешивает все вместе и с помощью алхимии своего воображения делает слияние истинным. Классики и итальянские поэты, писатели-историки и романтики, географы и летописцы были привлечены к участию. Но хотя поэма составлена из подражаний, она неизменно оригинальна, потому что Ариосто видел и чувствовал все, что он описывал. Анжелика на коне, выходящая в море, напоминает Европу. Битва с орком позаимствована из *"Сказания о Персее"*. Астольфо в миртовой роще — прямиком из Вергилия. Клоридано и Медоро — это Найс и Эвриал в современной одежде. Щит Атланта изображает

голову Медузы. Пегас был родителем гиппогрифа, а Полифем - Орко. Родомонте бушует, как Мезенций, и умирает, как Турн. "Грифон на мосту" - ренессансный этюд Горация Коклеса. Сенапо повторяет миф о Финее и гарпиях. И все же, несмотря на эти плагиаты, Ариосто остается самим собой. Он уподобил свои оригиналы своему собственному гению и придал каждому происшествию новую жизнь яркостью своей человечности. Если бы было необходимо привести пример его игривого, практичного ироничного обращения со старыми материалами, мы могли бы указать на женскую деликатность Люсинды в "пещере Орко". Она отказывается мазаться жиром старого козла и не может сбежать с Норандино и его товарищами из рук этого нового Полифема. Фантазия поэта настолько всеобъемлюща, что охватывает классику не меньше, чем средневековое прошлое. И то, и другое сочетается в третьей субстанции, которая черпает жизнь из его собственного опыта и наблюдений. В этом отношении искусство Ариосто соответствует искусству Рафаэля — Строфе "Сегнатуры" или Антиною-Ионе из капеллы Киджи. Это первое проявление современного духа в произведении католической красоты, предвещающее окончательное освобождение разума в сфере критики, мысли и науки.

Качество, придающее соль и пикантность жизненной философии Ариосто, - это ирония, иногда граничащая с сатирой, иногда переходящая в насмешку и юмор. Ирония заложена в самой сути *Furioso*. Выбор безумного Орlando в качестве героя раскрывает замысел поэта; а возвращение ему утраченного рассудка с луны пародирует средневековую доктрину о том, что только в потустороннем мире мы обретем свое истинное "я". Судьба Анжелики, опять же, в высшей степени иронична. Презрев королей и паладинов, благороднейших рыцарей всего мира, своих любовников, она души не чает в красивом деревенском парне и выходит за него замуж в пастушьей хижине. Медоро срывает розу, за которую в яростном соперничестве боролись и христианский мир, и Пейнимри; и своенравная Любовь оплачивает за их оскорбления ответным ударом своего дротика. Таков, улыбается поэт, конец гордости, честолюбия, страсти и кокетства, которые подвергли опасности королевства Востока и Запада. Анжелика - воплощение бренности смертных. Тщета человеческих желаний, превратности судьбы, которые слепое желание готовит для самых надменных душ, парадоксы, уготованные судьбой, символизируются и изображаются в ее судьбе.

"Путешествие Астольфо на Луну", рассказанное в тридцать четвертой и тридцать пятой песнях, представляет иронию Ариоста со всеми ее градациями сатиры, пародии и комического юмора. Этот английский герцог в итальянских романах играл роль предприимчивого, тщеславного кавалера, отличавшегося учтивостью и отвагой, который довел странствующий порыв странствующего рыцаря до крайней грани смешного. Мы находим его в начале тридцать четвертой песни с Гиппогрифом Атланта и чудесным рогом Логистиллы. Оседлав своего крылатого коня, он летит сквозь космос, посещает истоки Нила и пересекает королевство Эфиопия. Там он спасает короля Сенапо от выводка гарпий, которых преследует до входа в пещеру, откуда выходит густой дым. Это вход в Ад:

L'orecchie attente allo spiraglio tenne,  
E l'aria ne sentì percossa e rotta  
Da pianti e d'urli, e da lamento eterno;  
Segno evidente quivi esser lo 'nferno.

Любопытство паладина возбуждено, и он решает продвинуться вперед:

Di che debbo temer, dicea, s'io v'entro?  
Chè mi posso aiutar sempre col corno.  
Farò fuggir Plutone e Satanasso,  
E 'l can trifauce leverò dal passo.

Эта беззаботная и совершенно практическая опора на свой волшебный рог полностью соответствует гению Ариосто. Ужасная ситуация, здравый смысл авантюриста и чары, которые его защищают, сочетаются настолько прозаично, что кажутся естественными. Астольфо ощупью пробирается в пещеру и тут же задыхается от густого дыма. Посреди всего этого у себя над головой он видит тело, висящее и раскачивающееся взад-вперед, как труп на виселице. Он рубит этот предмет своим мечом и будит меланхолический голос Лидии, которая рассказывает ему, что в дыму наказываются упрямые и неверные любовники. История о ее лживости по отношению к Альцесту очень красива и демонстрирует великое знание сердца. Но это ни к чему не приводит в действии стихотворения, и Астольфо выходит из Ада таким же, каким и пришел, — за исключением того, что дым запачкал и лицо, и доспехи, и ему приходится оттираться в фонтане, прежде чем он сможет снова очиститься. Тем временем Ариосто спародировал начало "Ада" Данте с его возвышенным:

Mi mise dentro alle segrete cose.

Лидия - это обратная сторона Франчески, ибо ее грехом было не уступчивость природным порывам, а недоброжелательность к своему возлюбленному. Эта пародия сотворена без какой-либо преднамеренной цели, а просто по прихоти фантазии, чтобы развлечь свою аудиторию романом, в то время как сам он попирает веру и страхи более серьезного века. Для Ариосто, дитя Возрождения, не оставалось ничего, что можно было бы утверждать или отрицать относительно будущего души. Ад средневековья стал игрушкой романтики. Теперь Астольфо продолжает свое путешествие, заглядывает к пресвитеру Иоанну и взбирается на гору Земного Рая. Там он находит дворец, выложенный драгоценными камнями, а в вестибюле - древнего человека с почтенной бородой и белоснежными волосами. Это не кто иной, как святой Иоанн Богослов, который спешит накормить коня рыцаря хорошей кукурузой и накрывает перед ним стол, уставленный фруктами, по сравнению с которыми грех Адама кажется простительным:

Con accoglienza grata il cavaliere  
Fu dai santi alloggiato in una stanza:  
Fu provvisto in un'altra al suo destriero  
Di buona biada, che gli fu abbastanza.  
De' frutti a lui del paradiso diero,  
Di tal sapor, ch'a suo giudicio, senza  
Scusa non sono i duo primi parenti,  
Se per quei fur sì poco ubbidienti!

С. Джон, в восторге от своего вежливого гостя, рассказывает много интересного об Орландо, его потерянных умственных способностях и луне, где они хранились вместе с прочим мусором. В конце их разговора он замечает, что это прекрасная ночь для путешествия на Луну, и приказывает подать огненную колесницу, которая раньше возносила Илию на небеса. Он с комфортом вмещает двух пассажиров, и после короткого путешествия по воздуху Астольфо и Евангелист приземляются на лунных берегах. Строфы, описывающие долину тщетных вещей и

бесполезного хлама, потерянного для земли, по праву известны своей сатирой и пафосом. [12] Здесь найдены подарки, сделанные королям в надежде на богатое вознаграждение, лесть поэтов, постыдная любовь, услуги придворных, фальшивая красота женщин и бутылки, наполненные утраченным чувством мужчины. Список длинный, и Милтон не забывал об этом, когда писал свои строки о Рае дураков. [13] Этот отрывок иллюстрирует определенные качества воображения Ариосто. Он не боится прозаического и простого. Неистощимо разнообразный в мысли, ритме, образности и мелодии фразы, он, тем не менее, остается близким к реальности и без модуляций переходит от серьезности к экстравагантному веселью, снова возвращаясь к печали глубоких размышлений. Его поэзия подобна изображению его собственного лица — крупного и красивого мужчины с сонными глазами и эпикурейским ртом, над широким лбом и открытыми чертами лица, не изборожденными морщинами старости или забот, плавают едва уловимые улыбки и туманное множество мыслей, наполовину затерянных в мечтах. Человеческая жизнь для Ариосто была комедией, подобной той, что Менандр поставил на аттической сцене; и критик может спросить и его, кто был плагиатором - он или природа.

Тем временем Святой Иоанн ждет рядом с Астольфо, чтобы указать на Судьбы, плетущие паутину человеческих судеб, и Время, уносящее исторические записи в реку забвения. Это печальная картина, разве Ариосто не оживил самую мрачную материю своим неисправимым юмором. На берегу реки Леты ждут бакланы и лебеди. Первые помогают Времени в его разрушительном труде. Вторые, символизирующие великих поэтов, спасают избранные имена от незаслуженного пренебрежения. Это приводит к рассуждению об услугах, оказываемых писателями своим покровителям, которое отмечено легкомыслием Ариосто. Он только что сочинял дифирамбы Ипполито. [14] Однако здесь он откровенно признается, что панегирики поэтам - искажение истины, что история - ложь и что за всем этим зрелищем человечества скрывается жалкое притворство. С. Джона даже заставляют намекнуть, что его хорошее место в Раю - это гердон панегирика, написанного в честь его Учителя:

Gli scrittori amo, e fo il debito mio;  
Ch'al vostro mondo fui scrittore anch'io:  
E sopra tutti gli altri io feci acquisto  
Che non mi può levar tempo nè morte;  
E ben convenne al mio lodato Cristo  
Rendermi guidardon di sì gran sorte.

Эпизод "Путешествия Астольфо на Луну" изобилует сатирой на человеческую слабость в целом. Другой знаменитый отрывок содержит сатиру более прямого характера и, кроме того, ценен для иллюстрации того, как Ариосто трактует свою поэму. Париж осажден собранными силами сарацин. Главные паладины отсутствуют, и Карл Великий в своей острой нужде обращается с молитвой к Небесам. [15] Это точно такая же молитва, какую возносят израильтяне в "Моисее во Тьме" *Россини* — очень звучная, очень риторичная, но без искренности чувств. Ариосто выбирает несколько благопристойных фраз, благоухающих гуманизмом эпохи Возрождения, *"тольте'унимичи стиги"*, *"великий темпио"*, *"гли очи аль сиэль супини"*, и сочетает их с мелодраматическим эффектом. Бог принимает молитву императора и посылает Михаила на землю, чтобы найти Раздор и Тишину, чтобы первый мог посеять раздор в лагере



сарацин, а второй привести подкрепления в Париж. Майкл приступает к выполнению своего поручения:

Dovunque drizza Michelangel l'ale,  
Fuggon le nubi, e torna il ciel sereno;  
Gli gira intorno un aureo cerchio, quale  
Veggiam di notte lampeggiar baleno.

Он летит напрямик в монастырь, ожидая найти там Тишину. Обыскиваются хоры, гостиная, дортуар, трапезная. Куда бы он ни пошел, он видит написанное *"Молчание"*, но Тишины найти невозможно. Вместо него появляется Дискорд, и ее узнают по ее одеянию из разноцветных развевающихся лент, растрепанным волосам и охапке юридических бумаг. Мошенник тоже обращается к ангелу с нежным лицом, похожим на лицо Гавриила, когда он говорит *Аве!* На вопрос Майкла после молчания Мошенник отвечает: раньше он жил в монастырях и кельях мудрецов; но теперь он ходит по ночам с ворами, фальшивомонетчиками и любовниками, и вы можете найти его в домах измены и убийств. И все же, если вам не терпится немедленно наложить на него руки, поспешите в убежище Сна. Эта пещера описана в строфах, которые, несомненно, навели на мысль о Спенсере; но у Ариосто нет ничего более утонченного, чем:

Журчащий ручей с высокой скалы, обрушивающийся вниз,  
И постоянно морозящий на чердак дождь,  
Смешанный с журчанием ветра, очень похожего на  
жужжание роящихся пчел.

Вместо этого он рисует в своем особом стиле реалистичных образов тучную форму Легкости, Лень, которая не может ходить и едва может стоять, Забывчивость, которая запирает дверь перед посыльными, и Тишину, разгуливающую по пещере в войлочных туфлях. Сайленс, вызванная архангелом, отправляется на встречу с Ринальдо. Дискорд также покидает монастырь со своей подругой Прайд, оставляя Мошенничество и Лицемерие согревать свои жилища до их возвращения. Но Дискорд делает свою работу неадекватно; и крики жертв Родомонте возносятся к небесам. Это пробуждает Майкла от его сна блаженства. Он краснеет, распускает крылья и снова спускается на землю в поисках Раздора среди монахов. Он находит ее сидящей в капитуле, созванном для выборов должностных лиц, и заставляет ее на мгновение почувствовать его присутствие: [16]

Le man le pose l'Angelo nel crine,  
E pugna e calci le diè senza fine.  
Indi le roppe un manico di croce  
Per la testa, pel dosso e per le braccia.  
Mercè grida la misera a gran voce,  
E le ginocchia al divin nunzio abbraccia.

Это хороший образец как своеобразного легкомыслия Ариосто, так и романтического стиля, который в самой серьезной части его поэмы допускал подобную экстравагантность. Крепкий архангел, рвущий на себе растрепанные волосы Дискорд, пинающий ее, колотящий кулаками, ломающий крест у нее на спине и отправляющий ее по своим делам с пчелой в шляпке,



представляет собой забавную картину, которая чрезвычайно абсурдна. С точки зрения поэта, в этой картине нет ничего неприличного. Михаила и Евангелиста вряд ли можно назвать серьезными существами. Они оба являются частью его механизма и помогают привести действие в движение.

Широкое веселье, не приправленное иронией, украшает *Furioso*— например, когда Астольфо создает флот, бросая листья в море, и сажает свою эфиопскую кавалерию на каменных коней, и ловит ветер пузырем; все эти пародийные чудеса рассказываются с тем острым удовольствием от их практической полезности, которое составляло элемент жизнерадостности Ариосто. [17] Увеселительная поездка Руджеро на Рабикане; достижение Орlando, насадившего шестерых толстых голландцев, как лягушек, на одно копьё; указатель к волшебной книге Астольфо; самомнение рыцарей, которые сражались с золотым копьём и приписывали его успех своей собственной доблести; подвиги Орlando со столом в "разбойничьем доме". день; это другие примеры беззаботности Ариосто, когда он шутит со своим предметом и внушает читателям доверие своим собственным чувством юмора. [18] Скачки на осле в доспехах между Марфизой и Зербино ради сварливой старой карги с их учтивыми церемониями и рыцарским завершением можно было бы привести в качестве примера более выдержанного юмора. [19] И таким же, хотя и в другом регионе, является роман Джокондо.

Ирония Ариосто, не в меньшей степени, чем его романтический метод, лишили "*Фуриозо*" той возвышенности, которая присуща только произведениям большей серьезности и более глубокой убежденности. И все же иногда он прикасается к возвышенному силой драматического описания или патетической интенсивностью. Кульминацию безумия Орlando обычно приводят как пример поэтического величия. И все же я был бы склонен предпочесть, чтобы в лагере Аграманте разразилась буря раздора. [20] Вся эта тщательно продуманная сцена, где пылкие характеры и бурные страсти мусульманских вождей Руджеро, Родомонте, Градассо, Мандрикардо и Марфизы последовательно приводятся в действие импульсами и мотивами, естественными для каждого и способными вызвать столкновение противоположных притязаний и интересов, не только задумана и исполнена по-настоящему оригинально. драматический дух, но чрезвычайно важен для действия стихотворения. Грозовые тучи, собиравшиеся, чтобы обрушиться с руинами на христианский мир, собираются вместе и растрачивают свою ярость в воздухе. Таким образом, момент решающий, и не было сделано ничего, чтобы облагородить страсти, которые провоцируют окончательный крах. Они продолжают усложняться, подобно фуге диссонансов, пока, наконец, не появляется гипербола этой звучной строфы, которая кажется оправданной: [21]

Tremò Parigi, e turbidossi Senna  
All'alta voce, a quell'orribil grido;  
Rimbombò il suon fin alla selva Ardenna  
Sì che lasciâr tutte le fiere il nido.  
Udiron l'Alpi e il monte di Gebenna,  
Di Blaia e d'Arli e di Roano il lido;  
Rodano e Sonna udì, Garonna e il Reno:  
Si strinsero le madri i figli al seno.

В его пафосе тоже есть своя возвышенность. Имогена, безжизненно распростертая на трупе Клотена; герцогиня Мальфи, приказывающая Кариоле проследить, чтобы ее дочь помолилась;

Белларио, описывающий свою собственную жертву как всего лишь выброшенный кусочек детства, — это примеры из нашей собственной драмы, в которой патетическое становится возвышенным. Метод Ариосто иной, и эффект более риторический. И все же он может создавать отрывки почти такой же остроты, длительные ситуации всепоглощающих эмоций, достойные того, чтобы их поставили рядом с еврипидовскими картинами Поликсены, Алкестиды или Ифигении. [22] Смерть Зербино; смерть Брандимарте с половиной имени Фьорделиджи на устах; постоянство Изабеллы, подставляющей свою шею под меч Родомонте; муки Олимпии на необитаемом острове; примеры возвышенной поэзии, вырванной из пафоса силой высокопрофессионального страстного ораторского искусства. Зербино - одно из самых симпатичных творений фантазии поэта. О нем Ариосто написал знаменитую строчку: [23]

Natura il fece, e poi ruppe la stampa.

Он убит татаринном Мандрикардо на глазах у его госпожи Изабеллы: [24]

A questo la mestissima Isabella,  
Declinando la faccia lacrimosa,  
E congiungendo la sua bocca a quella  
Di Zerbin, languidetta, come rosa,  
Rosa non colta in sua stagion, sì ch'ella  
Impallidisca in su la siepe ombrosa,  
Disse: Non vi pensate già, mia vita,  
Far senza me quest'ultima partita.

Такими строфами поэт обманывает печаль, которую он пробудил в нас. Их образы слишком прекрасны, чтобы вызывать болезненные чувства во время чтения; и таким образом, хотя страсть сцены трагична, ее страдание приведено штрихами чистого искусства в гармонию с романтическим тоном всего стихотворения. Точно так же, когда Изабелла, преклонившая колени перед мечом Родомонте, подобно Святой Екатерине на фреске Луини в Милане, встречает свою смерть, Ариосто залечивает рану, которую он нанес нашей чувствительности, строками изысканно выверенной мелодии: [25]

Vattene in pace, alma beata e bella.  
Così i miei versi avesson forza, come  
Ben m'affaticherei con tutta quella  
Arte che tanto il parlar orna e come,  
Perchè mille e mill'anni, e più, novella  
Sentisse il mondo del tuo chiaro nome.  
Vattene in pace alla superna sede,  
E lascia all'altre esempio di tua fede.

Но именно в ситуациях, элегических причитаниях, неожиданных перипетиях и сильных живописных красотах романа Олимпии Ариосто максимально использует свою власть над пафосом. Олимпия потеряла свое королевство и потратила все свое состояние на своего мужа Бирено. Орlando помогает ей в ее тяжелом горе и освобождает Бирено из его тюрьмы. Бирено оказывается неверным и бросает ее на острове. Ее захватывают корсары, выставляют напоказ,

как Андромеду на скале, морскому чудовищу, и, наконец, Орlando спасает ее. Каждый из этих трогательных эпизодов развит с непревзойденным мастерством; и пафос достигает апогея, когда Олимпия, рискнувшая всем ради своего мужа, просыпается на рассвете и обнаруживает, что он бросил ее на пустынном морском пляже. [26] В этом отрывке Ариосто вступает в соперничество с двумя поэтами разного толка — с Катуллом, который так описывает Ариадну:

Saxea ut effigies Bacchantis prospicit:

и с Флетчером, который заставляет Аспатию в *"Трагедии горничной"* драматизировать ситуацию. Катулл в единственном удачном сравнении, Флетчер в муках страстной декламации превосходят детализированную картину Ариосто. Один более сдержан, другой более трагичен. Но Ариосто проникает прямо в наше сердце естественным прикосновением Олимпии к Бирено в темноте, а также намеком на бледный лунный свет и дрожащий рассвет. Многочисленные прозаические детали, которыми он наполнил свою картину, дополняют ее реальность и усиливают еврипидовские качества, которыми мы восхищаемся в ней.

В случае с поэтом, чье воображение неизменно уравнивалось практическим здравым смыслом, личный опыт общения с женским полом, который он приобрел, не мог не повлиять на его представление о женщинах. Он был не из тех, кто лелеет иллюзии или сочиняет романтические стихи о совершенстве, которого он так и не обрел на самом деле. Он не возводил Беатриче или Лауру на пьедестал своего сердца; и только достигнув сорока семи лет, когда *"Фуриозо"* шесть лет пролежал законченным на его письменном столе, он женился на Алессандре Строцци. Его великая поэма, завершенная в 1515 году, должно быть, была написана под влиянием тех более изменчивых амуров, которые он воспевал в своих латинских стихах. Поэтому мы не удивляемся, обнаружив, что женские персонажи *Орlando* иллюстрируют его послание о выборе жены. [27] Его высший идеал женщины представлен нам в Брадаманте, достоинствами которой являются верная привязанность к Руджеро и скромное подчинение воле ее родителей. И все же даже в *"Брадаманте"* он изобразил мегеру, от которой более утонченная человечность Шекспира отшатнулась бы. Сцена, в которой она ссорится с Марфизой из-за Руджеро, унижает ее в наших глазах и заставляет нас почувствовать, что такая мегера может оказаться никудышной женой. [28] Было почти невозможно сочетать истинно женские качества с жаждой крови амазонки. Следовательно, когда незадолго до своего замужества она издали наблюдает за побоищем сарацин и сожалеет, что должна воздержаться от *"такой богатой добычи на обширном поле"*, в нашем сознании остается болезненное чувство несоответствия. [29] Марфиса, которая остается воином до последнего и которая в своем первом девичестве сохранила девственность, уничтожив полный язычников дворец, [30] является художественно оправдана как романтическая героиня. Но Брадаманте, которой суждено было стать матерью, нежной в своих домашних заботах, послушной желаниям отца, трепетной в своей привязанности к Руджеро, ни в коем случае нельзя сравнивать с леопардом, спущенным с поводка на беззащитных газелей. [31] Между амазонской девой и матерью будущей расы королей колеблются очертания ее характера.

После более законченного портрета Брадаманте мы находим в Изабелле и Фьорделиджи, любовницах Зербино и Брандимарте, самые чистые проявления женской привязанности Ариосто. Главной добродетелью женщины в его глазах была самоотдача — верность до гробовой доски, без колебаний приносящая в жертву богатство, легкость, репутацию, жизнь единственному объекту страстной привязанности. И эту самоотверженность он изобразил в

"Олимпии" не менее романтично, чем в "Изабелле" и "Фьорделиджи". Тем не менее, следует помнить, что Изабелла сбежала с Зербино из дворца своего отца, что Фьорделиджи был женой только номинально, и что Олимпия убила своего первого мужа и очень быстро утешилась из-за потери Бирено в объятиях Оберто. Поэт не позаботился вплести ни в один из портретов такие нити благочестия и чистоты, которые гармонируют с самоотречением Джульетты. То, что Фьордеспина с готовностью поверила абсурдной истории, с помощью которой Риччардетто убеждает ее, что он - Брадаманте, превращенный водяной феей в мужчину, и ее любовные устремления, в которых она так откровенно призналась, которым так беззастенчиво потакала, иллюстрируют страсть, которую Ариосто с удовольствием описывал. Он испытывает нежное сочувствие к женской хрупкости и во многих изящно написанных отрывках требует от женщин такой же вольности в любви, что и от мужчин. [32] Действительно, он никогда не судит женщину строго, если только она не добавляет к своему недостатку целомудрия злобность Габрины, или вероломство Орриджилла, или алчность Аргии, или бессердечие Анжелики. Анжелика, которая в "*Любовнике*" трогает нас своей нежностью к Ринальдо, в "*Фуриозо*" становится простой кокеткой и получает заслуженное наказание за свою безумную страсть к первому попавшемуся красавчику, который ей приглянулся. Распространенными недостатками, за которые Ариосто обвиняет женщин, являются алчность, неверность и мошенничество. [33] Снисходительность, которой они заслуживают от мужчин, почти цинично иллюстрируется историей Адонио и волшебными свойствами кубка Мерлина. [34] В предисловии к пятой песни он осуждает жестокость мужей, а в десятой рекомендует дамам не пользоваться их благосклонностью ни к кому, кроме любовников среднего возраста. [35]

Мораль Ариосто явно находилась на одном уровне с моралью романистов от Боккаччо до Банделло; и его извинение состоит в том, что он не уступал стандартам своего времени. И все же не слишком в его пользу утверждать, что его песни менее нечисты, чем "*Капитолий*" монсеньора Ла Каса или похотливые комедии Аретино. Даже принимая во внимание распушенность ренессансных манер, следует признать, что он сочетал вульгарные эмоции и грубоватую натуру с самым утонченным художественным гением. [36] Наша елизаветинская драма, несмотря на моральную грубость, не содержит ничего столь циничного, как роман Ариосто о Джокондо. Красота его стиля, отсутствие трагизма в его ситуациях или страсти в его персонажах и юмористическая улыбка, с которой поэт раскрывает секреты алькова, делают эту повесть одной из самых распушенных в литературе. И эта распушенность не уравнивается никакими более возвышенными духовными качествами. Его идеал мужественности - физическая сила и животная отвага. Жестокость и кровопролитие ради резни пятнают его героев. [37] Самый благородный конфликт эмоций, который он изображает, - это борьба между любовью и честью в Руджеро, [38] и состязание в вежливости между Руджеро и Леоне. [39] В нескольких отрывках, где он восхваляет рыцарский идеал, он останавливается главным образом на презрении к наживе и легкости, которые характеризовали странствующее рыцарство. [40]

Стиль *Фуриозо*, как говорят, научил Галилея писать по-итальянски. Этот стиль принес Ариосто титул *божественного*. Когда светящиеся и плавные строфы октавы проходят перед нами, мы почти поддаемся искушению забыть, что они являются произведениями преднамеренного искусства. Красота их формы заключается в ее прозрачности и естественности. Ариосто лишен манерности. Он всегда находит именно то выражение, которое необходимо для придания ясности изображаемому им объекту. Будь настроение элегическим или сатирическим, юмористическим или героическим, идиллическим или риторическим, эта абсолютная искренность и прямота языка поддерживают его на ровном уровне. В каждом случае он

придавал правильную, наилучшую, естественную форму мысли, и его фразы самоочевидны, как кристаллы. Точно так же, как он собирал материалы для своего стихотворения из всех источников, он присваивал каждое слово, которое, казалось, отвечало его потребностям. Словарь Данте, Петрарки и Боккаччо, пикантные термины популярной поэзии, а также латинизмы и ломбардизмы были в равной степени учтены. Тем не менее, эти разнообразные элементы были настолько слиты воедино и приведены его вкусом к общему тону, что, хотя язык его стихотворения был новым, оно сразу же было принято как классическое. Когда мы вспоминаем о трудностях, с которыми в его дни сталкивалась итальянская композиция, когда мы вспоминаем холодные эксперименты Бембо в области тосканской дикции, педантичность критиков, таких как Спероно Сперони, и войну, развернувшуюся вокруг *Иерусалимского освобождения*, мы не знаем, удивляться ли счастливой смелости Ариосто в области языка или их еще более счастливому успеху. Его триумф не был достигнут без тяжелого труда. Он потратил десять лет на сочинение "*Фуриозо*" и шестнадцать - на его доработку. Автограф в Ферраре демонстрирует страницу за страницей изменений, транспозиций и утонченности первого варианта, доказывая, что гомеровская прозрачность и легкость, которыми мы сейчас восхищаемся, были достигнуты благодаря усердной самокритике. Результатом этого долгого труда является то, что в эпосе из 50 000 строк невозможно найти грубый, вялый или негармоничный отрывок. Если мы не различим в Ариосто неиссякаемую свежесть Гомера, возвышенную музыку Мильтона, скульптурную лаконичность Данте, чистоту Петрарки или величественную сладость виргилианских интонаций, можно с полным основанием сказать, что ни один другой поэт не отличается таким разнообразием. Ни в одном из них не сочетаются сила, сладость, тонкость, быстрота, риторичность, широта воздействия и деликатность внушения в столь совершенной гармонии. Ни один из них не сочетает в себе столь художественное мастерство с легкостью, которая устраняет всякую усталость. Читаем ли мы его просто для того, чтобы насладиться его историей или попробовать самые изысканные оттенки поэтической речи, мы будем одинаково удовлетворены. Язык в его руках подобен мягкой и податливой массе, которая принимает любые формы под рукой формовщика, а затем, когда затвердевает, навсегда сохраняет четкие очертания, сверкая, как адамант.

Следуя романтическому методу Боярдо и заимствуя отточенные номера Полициано, Ариосто усовершенствовал строфы первого поэта, не теряя быстроты, и избежал неизменной пышности последнего, не жертвуя богатством. Таким образом, он объединил два главных течения итальянского стихосложения и довел октаву до ее окончательного совершенства. Когда мы изучаем отрывок, описывающий въезд Руджеро в дом на острове Альсина, мы чувствуем прогресс в мелодии и движении, которые он совершил. Это напоминает нам сады Морганы и Венеры; но оба они превосходят по своим собственным качествам красоты, в то время как добавляется текучесть, которая проистекает из полного владения материалом. Такие штрихи, как следующие: [41]

Pensier canuto nè molto nè poco  
Si può quivi albergare in alcun core:

полностью выходят за рамки стиля Боярдо. Опять же, эта строфа, без парчового великолепия Полициано, содержит все, что он заимствовал у Клавдиана: [42]



Per le cime dei pini e degli allori,  
Degli alti faggi e degli irsuti abeti,  
Volan scherzando i pargoletti Amori;  
Di lor vittorie altri godendo lieti,  
Altri pigliando a saettare i cori  
La mira quindi, altri tendendo reti:  
Chi temprà dardi ad un ruscel più basso,  
E chi gli aguzza ad un volubil sasso.

Рафаэль, Корреджо и Тициан стали преемниками Боттичелли и Мантеньи; и как эти выдающиеся художники объединили несколько совершенств своих предшественников в полноценном произведении искусства, так и Ариосто превзошел своих мастеров в искусстве поэзии. Этот процесс также не был простым эклектизмом. Преследуя схожие цели, художники конца XVI века привнесли в работу то же глубокое чувство реальности, то же твердое понимание истины, то же живое воображение, что и их предшественники. Но у них были более уверенные руки и более совершенный метод. Они стояли над своим предметом и рассматривали его с высоты осознанной силы.

После острова Альцина Тассо оставалось только внести новизну в свое описание садов Армиды, преувеличив одно из качеств Ариосто. *Дольчецца*, которая в "Тассо" слишком сладкая, в "Ариосто" имеет тонкий вкус диких медовых сот. В тропическом великолепии строф Тассо царит знойное оцепенение, которое никогда не рассеивает свежий солнечный свет of the *Furioso*. Эта необузданная грация Феррарезе Гомера обусловлена легкостью его прикосновений — сочетанием юмористических и роскошных образов в стиле, который быстро передает все, что он рисует. [43] Подобным образом идиллия Анжелики среди пастухов превосходит знаменитый эпизод с Эрминией в *Иерусалиме*. Дело не в том, что Тассо не изобрел новую музыку и не добился нового эффекта от ситуации страстным пылом своего сочувствия и величественной томностью своих интонаций. Но мы чувствуем, что то, на что опирается Тассо для своего главного эффекта, Ариосто уже предложил в сочетании с другими, еще более тонкими качествами. У одного сильный аромат оранжерейного жасмина; у другого смешанные ароматы сада, где цветут розы и гвоздики.

Изобразительные способности Ариосто уже сформировали тему абзаца, и нет необходимости приводить примеры того, что определяет весь характер *Орландо Фуриозо*. В противном случае было бы легко сформировать галерею портретов и пейзажей; сравнить двойную трактовку Андромеды, обнаженной перед морским чудовищем в десятой и одиннадцатой песнях, [44] установить театрализованное представление в стиле Мантеньи рядом с виньеткой в стиле Корреджо, [45] или рассказать подробнее о красоте тех волшебных зданий эпохи Возрождения, о которых мечтал поэт среди зеленых лужаек и цветущей пустоши. [46] Верный духу итальянского искусства, у него не было сильного чувства к природе, кроме как в связи с человечеством. Поэтому мы находим лишь немного в пейзажной живописи ради нее самой и мало сочувствия к более диким и необработанным красотам мира. Его пейзажи напоминают фоны к картинам Карпаччо или идиллические сады школы Джорджоне. Иногда встречается великолепный рисунок в стиле пурпурных горных хребтов Тициана, и то тут, то там мы натываемся на тщательно проработанные этюды, подразумевающие глубокое проникновение в настроения природы. К такого рода описаниям относится autumn [47];

Tra il fin d'ottobre e il capo di novembre,  
Nella stagion che la frondosa vesta  
Vede levarsi, e discoprir le membre,  
Trepida pianta, finchè nuda resta,  
E van gli augelli a strette schiere insieme.

Просветляющая сила его сравнений совершенно необычайна. Он использует их не только как повод для создания изысканных по богатству кабинетных картин, но и для того, чтобы пролить яркий образный свет на обрабатываемый объект. В более ранней части "*Фуриозо*" он описывает две битвы с огромным морским чудовищем. Орк - это своего рода романтический кит, какой изобразил Пьеро ди Козимо в своей "сказке об Андромеде"; и Руджеро должен сразиться с ним первым, сидя верхом на гиппогрифе. Поэтому Ариосто необходимо изобразить битву между бегемотом и могучей птицей. Он делает это, тщательно изображая более знакомую борьбу орла, поймавшего змею, и мастифа, загрызающего муху. [48] В то же время он добавляет реалистичные штрихи, такие как следующие:

L'orca, che vede sotto le grandi ale  
L'ombra di qua e di là correr su l'onda,  
Lascia la preda certa littorale,  
E quella vana segue furibonda.

Или, опять же, когда Руджеро боится намочить крылья своего воздушного скакуна:

Che se lo sprazzo in tal modo ha a durare,  
Teme sì l'ale innaffi all'Ippogrifo,  
Che brami invano avere o zucca o schifo.

Сочетание образности с прозаическими деталями отчетливо рисует всю сцену перед нашими глазами. Когда Орlando сражается с тем же монстром, он оказывается в лодке, и условия соревнования меняются. Соответственно, у нас другой набор сравнений. Облако, заполняющее долину, перекатывающееся взад и вперед между склонами гор, описывает передвижение Орка по воде; и когда Орlando просовывает свой якорь между его челюстями, чтобы держать их открытыми, его сравнивают с шахтерами, подпирающими свои галереи балками, чтобы они могли безопасно выполнять свою работу. [49] Таким образом, мы осознаем грозную природу зверя и постигаем стратегию, которая подчиняет его воле Орlando.

Такую же приятную адаптацию изображений можно заметить и в сравнениях, которыми осыпан Rodomonte. Великан одинок в стенах Парижа, и поэт обязан заставить нас почувствовать, что у целого города может быть причина трепетать перед одним человеком. Поэтому он ни на минуту не оставляет наше воображение в покое. В одно время это замок, сотрясаемый бурей; в другое - лев, отступающий перед охотниками; опять же, тигрица, лишившаяся своих детенышей, или бык, сорвавшийся с судочки, или детеныши львицы, нападающие на свирепого молодого бычка. [50] Изображение следует за изображением с поразительной быстротой, и все это стремится сделать возможной напряженную ситуацию.

Некоторые иллюстрации Ариосто, такие как "пахарь и молния", "дерущиеся две собаки", "пороховой склад, пораженный молнией", "Дом, охваченный ночным пожаром", "осенние

листья", "сосна, выдерживающая бурю", "лес, сгибающийся под могучими ветрами", "апрельская лавина внезапно тающего снега", хотя и выполнены с энергией и одухотворенностью, обладают не более чем обычными достоинствами тщательно разработанного гомеровского подражания. [51] Обрамленные строфами в одну октаву, они представляют собой картины, на которых можно отдохнуть уму. Другие освещают предмет, для иллюстрации которого они используются, сиянием тонкой и отдаленной фантазии. Такого рода краткое изображение, с помощью которого паладины в армии Карла Великого сравниваются с драгоценными камнями в золотой одежде: [52]

Ed hanno i paladin sparsi tra loro,  
Come le gemme in un ricamo d'oro.

Распространенная метафора приобретает новую красоту благодаря использованию этого сравнения [53];

Pallido come colto al mattutino  
E da sera il ligustro o il molle acanto.

Гомер сравнивал рану Менелая со слоновой костью, окрашенной меонийской женщиной в багровый цвет. [54] Ариосто уточняет это предположение: [55]

Così talora un bel purpureo nastro  
Ho veduto partir tela d'argento  
Da quella bianca man più ch'alabastro.  
Da cui partire il cor spesso mi sento.

И Гомер, и Вергилий сравнивали своих умирающих героев с цветами, срезанными бурей или плугом. Следующий отрывок выдержит сравнение даже со смертью Молодая: [56]

Come purpureo fior languendo muore,  
Che 'l vomere al passar tagliato lassa,  
O come carico di superchio umore  
Il papaver nell'orto il capo abbassa:  
Così, giù della faccia ogni colore  
Cadendo, Dardinel di vita passa;  
Passa di vita, e fa passar con lui  
L'ardire e la virtù di tutti i suoi.

Можно привести еще один пример, когда Ариосто ничего не заимствовал ни из одной модели. Он использует духи, которые прилипают к волосам или платью юности или девы, как метафору аромата благородного происхождения: [57]

L'odor ch'è sparso in ben nutrita e bella  
O chioma o barba o delicata vesta  
Di giovane leggiadro o di donzella,  
Ch'amor sovente sospirando desta;  
Se spira, e fa sentir di sè novella,  
E dopo molti giorni ancora resta,



Mostra con chiaro ed evidente effetto,  
Come a principio buono era e perfetto.

Уникальное значение Ариосто в истории поэзии эпохи Возрождения оправдывает длительное изучение его шедевра. В нем так соединились главные художественные силы эпохи, что он остается ее лучшим интерпретатором. Живопись, основное искусство Италии, определила его метод; и течение его повествования породило с ним идиллию, элегию и *новеллу*. В этих формах гений Возрождения нашел наиболее подходящее литературное выражение, ибо эпос и драма в тот период были за пределами возможностей итальянцев. Недостаток глубокой страсти и серьезного мышления, отсутствие энтузиазма в сочетании с редкими аналитическими способностями и острым пониманием человеческой природы ставили Ариосто в тесную связь со своим возрастом. Свободный от иллюзий, не борющийся за высокие идеалы, принимающий мир таким, каким он его нашел, без импульса утверждать или отрицать, без ненависти, презрения, негодования или бунта, он олицетворял дух шестнадцатого века в тех качествах, которые были источником морального и политического разложения итальянцев. Но он также воплотил в себе сильные стороны своей эпохи — особенно то постоянное стремление к красоте формы, ту широту интеллектуальных симпатий, ту вежливость тона и тонкость восприятия, которые сделали Италию владычицей искусств, распространительницей культуры для остальной Европы.

---

## ГЛАВА X.

### НОВЕЛЛИЕРИ.

Наследие Боккаччо—Социальные условия развития литературы в Италии—Важность *новеллы*—Определение *Новеллы*—Метод романистов—Их стиль—Используемые материалы—Большое количество *Новелл* в печати—Ломбардские и тосканские виды—Введение в *Селе* Ильи Ласки, *Diporti* Парабоско—Посвящения Банделло—Жизнь Банделло—Его моральная позиция—Банделло как художник—Сравнение Банделло и Флетчера—Повесть о *Херардо и Елене*—*Ромео и Джульетта*—Повесть о *Никуоле*—*Графине Солсберийской*—Извинения Банделло за его мораль и стиль—*Il Lasca*—Смесь жестокости и похоти—Экстравагантные ситуации—Трактовка мотива *Паризины*—Флорентийский *Бурла*—Извинения за отталкивающую внешность *Il Lasca*—Фиренцуола—Его жизнь—Его сатиры на духовенство—Его диалоги о красоте—Новеллы и стихи—Карьера Дони—Его причудливый юмор—Богемная жизнь в Венеции—Пеллегрини—Его *Новелла*—Разные произведения—*Марми*—Романисты Сиены—Их особый характер—Описание Сермини—Фортини—Баргальи осады Сиены—Роман *Илличини о Анжелике*—*Пословицы* Корнадзано—*Нотти Пьячеволи* Страпарола—Роман о *Бельфегоре*—Страпарола и "*Гекатоммити*" Макиавелли—*Джиральди Чинтио*—Описание разграбления Рима—План коллекции—Легенда о Борджиа—Сравнение итальянских романов и английских пьес.

Из наследия Боккаччо наиболее значительной частью и принесшей самые богатые плоды был "*Декамерон*". В течение шестнадцатого века *новелла* в том виде, в каком он ее сформировал, продолжала оставаться популярной и широко практикуемой формой литературы. В Италии лейтмотив эпохи Возрождения был заложен в *Новелле*, а в Англии - в Дrame. Это преобладание

того, что следует считать второстепенной отраслью художественной литературы, не является чем-то совершенно необычным; поскольку *Новелла* была в особом смысле адаптирована к публике, которая в Эпоху деспотов выросла в Италии. Начиная с четырнадцатого века условия общественной жизни претерпели основательную революцию. Под влиянием династических правителей, обосновавшихся в больших городах, купцов и фабрикантов смешивали со старой знатью; а в таких крупных государствах, как Флоренция, *буржуазия* задавала тон обществу. В то же время сформированное таким образом сообщество было отделено от народа барьером гуманистической культуры. Литература ощутила эту социальную трансформацию. Его продукция была сформирована так, чтобы соответствовать вкусу среднего класса и в то же время развлекать досуг аристократии. *Новелла* стала естественным результатом этих обстоятельств. Его качества и недостатки в равной степени выдают господство *буржуазного* элемента.

Когда в драме или эпосе обращается к целому народу, поэту необходимо взять высокую и благородную ноту. Он апеллирует к коллективному человечеству, и в нем нет места чему-либо, что отдает тривиальностью и низменностью. Гомер и Софокл, Данте и Шекспир были в немалой степени обязаны своим величием аудитории, для которой они трудились. Ситуация меняется, когда нация оказывается разделенной на сословия, у каждого из которых есть свои особые добродетели и свои преследующие грехи. По необходимости вводятся ограничения и приветствуются отклонения от канона универсальности. Если поэт, например, пишет для низших слоев общества, он может позволить себе быть грубым, но он должен быть естественным. Аристократия, взятая сама по себе, склонна, напротив, требовать от литературы утонченности модного порока и тонкостей искусственного чувства. Под таким влиянием мы получаем легенды об Артуре позднего средневековья, которые во всех отношениях резко контрастируют с более ранними нибелунгенскими и каролингскими циклами. Средний класс, со своей стороны, наслаждается картинами повседневной жизни, представленными с реализмом и приправленными сатирой, затрагивающей их жизненный опыт. Литература, создаваемая в угоду *буржуа*, должна быть разумной и позитивной; и ее успех во многом будет зависеть от остроты ее обращения к обычным неидеализированным аппетитам. Итальянцам не хватало таких средств обращения к объединенным массам нации, какие давали панэллинские фестивали в Греции. Публика, которая придавала аттическому театру и елизаветинской драме масштаб величия и искренности, испытывала недостаток. Литература *чинкве центо*, хотя она во многом была обязана справедливости восприятия и простому вкусу истинных людей, была написана по большей части людьми среднего звена для развлечения горожан и знати. Он обладал теми качествами, которые характеризуют высший и средний классы. Ему не хватало широты, размаха, чистоты, которые может донести только аудитория, состоящая из целой нации. Мы находим его циничным, сатирическим, изобретательным в хитрых призывах к возбуждению аппетита и часто излишне озорным. Прежде всего, это была подчеркнута литература общества, ограниченного городами.

Может быть, трудно решить, какое особое качество итальянского темперамента было удовлетворено в *Новелле*. И все же факт остается фактом: этот вид композиции в значительной степени определял их создание не только в области повествования, но и в связанной с ним области поэзии и в пластических искусствах. Притягательность, которой он обладал, была настолько велика, что даже легенды о святых приняли этот характер. Заметная часть *Sacre Rappresentazioni* была инсценирована в *Новелле*. Поэты-романтики вплели *Новеллу* в свою главную тему, и очарование "*Орlando Фуриозо*" в немалой степени связано с такими

эпизодами. Популярны стихи того типа, который представляет *Джиневра дельи Альмиери*, были *новеллами* в стихосложении. Знаменитые судебные процессы, такие как над графиней Челлант, Витторией Аккорамбони или Ченчи, предлагались народу в форме *Новелл*. Гуманисты — Понтано, Поджо, Эней Сильвий — писали *Новеллы* на латыни. Лучшие серийные картины второстепенных художников — выбираем ли мы "Легенду о С." Беноццо Гоццоли. Августин в Сан-Джеминьяно, или легенда Карпаччо о святой Урсуле в Венеции, или легенда Содомы о святом Бенедикте в Монте-Оливето, или легенда Липпо Липпи о святом Иоанне в Прато — исполнены в духе романистов. Они представляют собой *Новеллы*, написанные в их характерных эпизодах, чтобы миряне могли изучать их на стенах церквей и ораторий.

Термин *Новелла* требует определения, чтобы рассматриваемую вещь не путали с нашим современным романом. Хотя они носят одно и то же название, у этих видов меньше общего, чем можно было бы предположить. Оба, действительно, являются повествованиями; но в то время как роман представляет собой историю, растянутую на значительный промежуток времени, охватывающую сложную ткань событий и требующую изучения характера, *новелла* неизменно кратка и отрывочна. Он не стремится представить подробную картину человеческой жизни в определенных художественно выбранных рамках, но ограничивается поразительной ситуацией или рассказывает анекдот, иллюстрирующий какие-либо моральные качества. Об этом свидетельствуют заголовки разделов, на которые итальянские *новеллисты* разделили свои коллекции. Мы читаем следующие рубрики: "О великодушии принцев"; "О тех, кому повезло в любви"; "О внезапных переменах от благополучия к несчастью"; "Коварство женщин, применяемое к их мужьям". Предлагается тема, и *Новелла* призвана проиллюстрировать ее. *Новеллы* произошли по прямой линии от анекдотов, хранящихся в средневековых сокровищницах, Бестиариях и подобных коллекциях. С другой стороны, роман в том виде, в каком Сервантес, Ричардсон и Филдинг сформировали его для современных наций, представляет собой расширение драмы в прозе. Оно подразумевает драму как предшествующее условие своего существования и процветает среди рас, одаренных драматической способностью.

Кроме того, *Новелла* была написана для развлечения смешанных компаний, которые собирались вместе и проводили время в беседах. Все *новеллисты* делают вид, что их истории изначально читались наизусть, а затем записывались, и нет ни малейших сомнений в том, что в подавляющем большинстве случаев они действительно были прочитаны вслух или импровизированы по поводам, подобным тем, которые придумали их авторы. Эти обстоятельства определили продолжительность и управляли механизмом *Новеллы*. За короткий промежуток устного рассказа невозможно было попытаться провести сколь-нибудь подробный анализ характера или сплести сети сложного сюжета. Рассказчик сразу переходил к своей цели, которая заключалась в том, чтобы привлечь внимание, возбудить любопытство, удовлетворить чувственные инстинкты, вызвать смех или возбудить нежные эмоции своей аудитории каким-нибудь фантастическим, экстраординарным, сладострастным, комическим или патетическим происшествием. Он набросал своих персонажей несколькими быстрыми штрихами, с едкой краткостью изложил их обстоятельства и потратил все свои силы на то, чтобы изобразить центральный мотив. Иногда он довольствовался простым повествованием, оставляя детали на усмотрение фантазии. Многие *новеллы* — это просто скелеты рассказов, короткие заметки и воплощения сказок. В другое время он позволял себе описательные пассажи большой словесной красоты, когда его целью было порадовать идеальную аудиторию картинками или вызвать у них сочувствие к его персонажам в ситуации особой яркости. Или он

делал отступления на моральные темы, подсказанные страстью момента, рассуждая с непринужденностью человека, который поднимает казуистические вопросы в гостиной. Опять же, он усилил эффект своего анекдота за счет тщательно продуманного риторического развития основных эмоций, вкладывая тщательно выученные речи в уста героини или героя и используя все уловки, чтобы напрямую апеллировать к чувствам своих слушателей. Таким образом, хотя несколько *новеллистов* в разное время использовали разные методы в соответствии со своей целью, все их стили определялись тем фактом, что декламация была необходима для данного вида. Более того, у всех них есть общая цель для развлечения. Хотя *новеллисты* заявляют, что учат морали посредством предписаний, и хотя некоторые из них посвящают молитвы своим самым дерзким фантазерам, [58] ясно, что развлечение было их единственной целью. Для своего успеха они полагались на новизну и странность своих происшествий; на непристойность, иногда скрытую за намеками и наводящими на размышления метафорами итальянских условностей, но чаще беззастенчивую и неприкрытую для посторонних глаз; на поразительные ужасы, акты безумной страсти или изобретательность дьявольской жестокости. Юмор *биффе* и *Берла*, подшучивания негодяев над простаками, розыгрыши и различные уловки, с помощью которых жены и любовники дурачили доверчивых мужей, предоставили обильный материал для создания более трагических историй. Наконец, широкое поле пафоса, зрелище красоты в бедственном положении, молодых влюбленных, пораженных незаслуженным бедствием, внезапные повороты судьбы и несчастные случаи в путешествиях по суше и морю предоставили рассказчику обильный материал для завоевания симпатий его читателей. Моральной цели в каком-либо строгом смысле этого слова у *Новеллы* нет. Это не означает, что они неизменно аморальны; напротив, тематика значительного числа из них такова, что историю можно приятно рассказать без насилия на самый чувствительный вкус. Но у романиста не было этических намерений; поэтому он использовал все мотивы, которые могли развлечь или стимулировать, с деловым безразличием. Он не испытывал угрызений совести из-за того, что провоцировал грубые животные инстинкты, втоптывал святости семейной жизни в грязь своего шутовства или играл на тяге к чудовищному пороку, на жажде ненормальных ощущений у своей аудитории. Пока он мог привлекать к себе внимание, он был доволен. Мы не можем не удивляться обычаям общества, которое черпало удовольствие в этих историях, когда мы знаем, что знатные дамы слушали их, не краснея, и что епископы сочинили их как изящный комплимент дочери правящего герцога. [59]

По стилю *Новеллы*, как и следовало ожидать, очень неодинаковы. Каждый пробовал свои силы в них: одни писали искрометным тосканским, другие - густым ломбардским диалектом; одни были остроумны, другие скучны. И все же все делали вид, что следуют Боккаччо. Его искусственные периоды и риторические усиления, плохо управляемые людьми с несовершенным литературным образованием, которые не могли освободиться от местного жаргона, создавали нелепую смесь диссонирующих ошибок. И все же публика мало чего ожидала от романиста в плане дикции. Все, что им было нужно, - это движение, стимул, возбуждение своих страстей. До тех пор, пока рассказчик поддерживал любопытство, было сравнительно безразлично, какие слова он использует. *Новелла* была литературной ничейной территорией, где критик пользовался слабым влиянием, а любители или художники делали то, что каждый считал подходящим для своих способностей. Она удержалась в условиях, сходных с теми, которые определяли предложение пьес у нас в семнадцатом веке или журнальных романов в этом.

В своих материалах *Новелла* охватила все итальянское общество, представив картины его жизни и нравов от дворцов принцев до коттеджей *контадини*. Представлены все классы: книгочей, солдат, приходской священник, кардинал, контрреволюционер, исповедник, крестьянин, герцог, торговец, благородная дама, деревенская девушка, слуга, ремесленник, актер, нищий, куртизанка, головорез, астролог, юрист, врач, акушерка, вор, проповедник, монахиня, потворница, щеголь, ведьма, святой, галерный раб, монах — они проходят перед нами в пестрой толпе, подобной маскарадным фигурам времен карнавала, толкающим друг друга в водовороте веселья и страсти, смешивающимся в откровенной демократии порока. Хотя эти картины жизни ярко окрашены и не поддаются описанию, они поверхностны. *Новеллист* касается только поверхности существования. Он оставляет ее глубины без анализа, за исключением тех случаев, когда бросает зловещий взгляд в какую-нибудь ужасную бездну жестокости или похоти, или, движимый более нежными чувствами, рисует невинную несчастную юношескую любовь. Изучающий современные итальянские обычаи почерпнет из этих страниц обильную информацию; изучающий человеческую природу почерпнет мало, кроме размышлений о нравах общества шестнадцатого века. Возможно, именно этот расточительный избыток ярких событий в сочетании с бедностью интеллектуального содержания сделал *Новеллу* столь ценной для наших драматургов. Рассказы Чинтио и Банделло придали им очертания трагедий, предоставив поэту свободу использовать свои аналитические способности и воображение при создании персонажа и разработке мотива. Но то, что, несмотря на все свои недостатки, *Новеллы* завораживают воображение и стимулируют умственную энергию, признают все, кто сделал их предметом тщательного изучения.

Дать адекватный отчет о *новеллистах* и их произведениях очень сложно. [60] Печатный станок выпускал романы в каждом городе Италии, и авторы из всех округов соперничали друг с другом в их сочинении. Во Флоренции Фиренцуола сочинял рассказы со свойственной ему золотой беглостью и ослепительным богатством фраз. Селе Ильи Ласки входит в число самых значительных литературных произведений того времени. Во Флоренции Макиавелли снова написал "*Бельфегора*", а Сципионе Баргальи напечатал свои "*Траттенименты*". Джентиле Сермини, Пьетро Фортини и Джустиниано Нелли были романистами из Сиены; Мазуччо и Антонио Мариконда - из Неаполя. В Риме моденец Франческо Мария Мольца соперничал с чистотой Тосканы в своем *Декамероне*. Но романистов было много главным образом на Севере Италии. "Сто сказок" Джиральди под названием "*Гекатоммити*", изданные в Ферраре. Они были тяжеловесны по стилю и прозаичны, но их содержание сделало их широко популярными. Сабадино написал свою "*Порретану*" в Болонье, а Франческо Страпарола из Караваджо опубликовал "*Тредичи пьачеволы Нотти*" в Венеции. Также появились "*Diporti*" Джироламо Парабоско, "*Sei Giornate*" Себастьяно Эриццо, "*Новелла Дученто*" Челио Малеспини и "*Пословицы*" Антонио Корнадзано. Кадемосто из Лоди, монсеньор Бревио из Венеции, Асканио де Мори из Мантуи, Луиджи да Порто из Виченцы и, что не менее важно, прославленный Маттео Банделло доказали, насколько богаты этим видом литературы северные провинции. Лангобарды проявляли особую склонность к рассказам, в которых преобладала романтика. Венеция, печально известная своими рынками удовольствий и роскоши, стала центром публикаций, которые давали ее куртизанкам и хулиганам соответствующую пищу для ума. Тосканцы проявили больше комического юмора и, конечно же, более чистый стиль. Но с точки зрения материи, интеллектуальной и моральной, выбирать между произведениями флорентийских и ломбардских авторов особо не приходится.

Следуя прецеденту Боккаччо, для новеллистов было обычным придумывать рамки для своих историй, создавая впечатление, что вежливое общество мужчин и женщин (называемое в Италии *бригадной* жизнью) по какой-то случайности было предоставлено им самим в обстоятельствах пикантной новизны. Один из участников вечеринки предлагает им потратить свое время на рассказывание историй, и выбирается капитан, который задает тему и определяет порядок рассказчиков. Эти предисловия нередко являются наиболее тщательно написанной частью коллекции и изобилуют очаровательными зарисовками итальянской жизни. Так, Il Lasca на открытии *Le Cene* изображает, что компания молодых мужчин и женщин отправилась зимой в гости к друзьям во Флоренцию. Шел снег, и молодежь развлекалась игрой в снежки во внутреннем дворе дворца. Дамы наблюдали за ними с *лоджии*, пока им не пришлось в голову присоединиться к игре. С крыш им принесли снег, и они начали забрасывать молодых людей с их балконы. [61] Огонь вернули; и когда *бригаде* надоело это веселье, они вместе вошли в дом, высушили одежду и, усевшись вокруг пылающего очага, составили план рассказывания историй за ужином. Джироламо Парабоско помещает место действия своего *Дипорти* в венецианские лагуны. Группа джентльменов покинула город, чтобы поселиться в хижинах из дерева и соломы на островах, намереваясь заняться охотой на дичь и рыбной ловлей. Погода оказывается слишком плохой для занятий спортом, и они коротают часы безделья за анекдотами. Банделло следует другому методу, который предложил Мазуччо. Он посвящает свою *повесть* своим знакомым выдающимся людям в предисловиях, не лишенных лести, но весьма интересных для изучающего те времена. Принцы, поэты, воины, государственные мужи, знаменитые женщины и гуманисты проходят перед нами в этих посвящениях, доказывая, что светское общество Италии, общество ученых и благородных, было республикой остроумия и культуры. Алессандро Бентивольо и Ипполита Сфорца, лидеры моды и особые покровители Банделло, занимают первое место. [62] Тогда у нас есть семья Гонзага из Мантуи, Ланцин Курций, Альд Мануций, Макиавелли, Молса, Гвиччардини, Кастильоне, герцогиня Урбино, Джованни Медичи, Юлий Цезарь Скалигер, Бернардо Тассо, Просперо Колонна, Юлий II., Порчеллио, Понтано, Берни, миланец Висконти, неаполитанец Сансеверини, Адорни из Генуи, Фоскари из Венеции, Эстенси из Феррары. Эти исторические имена, либо прямо упомянутые в предисловиях, либо упоминаемые с фамильярными намеками по ходу повествования, напоминают нам о том, что автор жил в центре цивилизации и что его *Новелла* была предназначена для развлечения всего мира. То, что Кастильоне представляет абстрактно и теоретически как критику благородного общества, Банделло представляет нам в конкретной форме повседневных событий. Автор также не забывает, что обращается к этой компании. Его слова сформулированы в соответствии с их предрассудками; его намеки имеют отношение к их чувствам и пристрастиям. Все произведение искусства дышит атмосферой хороших манер и настроено на определенную модную ноту. Мы можем быть поражены тем, что леди и джентльмены самого высокого происхождения могли терпеть вольности в выражениях и намеках, которыми Банделло пользовался для их удовольствия. Мы можем сделать выводы об их испорченности и существенной грубости среди изысканной жизни и внешней галантности [63]. И все же факт остается фактом: эти *новеллы* были обычным дополнением к придворным удовольствиям шестнадцатого века; и только через печатный станок они попали в таверны и публичные дома, где, возможно, нашли наиболее подходящую аудиторию.

Маттео Банделло был представителем мелкой ломбардской знати, родился в Кастельнуово в Торторне. Его дядя был генералом доминиканцев, и это обстоятельство определило карьеру Маттео. Проведя несколько лет своей юности в Риме, он вступил в орден Предикаторов в



монастыре делле Грации в Милане. Однако ему не было суждено уединиться в монастыре, поскольку он сопровождал своего дядю в качестве, по-видимому, компаньона или знакомого секретаря, когда генерал посещал главные доминиканские учреждения Италии, Испании, Франции и Германии. Значительная часть взросления Банделло прошла в Мантуе, где он стал наставником и платоническим любовником Лукреции Гонзага. До даты 1525 года, когда французы и испанцы оспаривали миланское герцогство, он уже составил сборник *Новелл* в рукописи - плоды всего, что он слышал и видел во время своих частых путешествий. Они были рассеяны, когда испанцы вошли в Милан и разграбили дом семьи Банделло. [64] Маттео после многочисленных приключений в изгнании удалось вернуть часть своих бумаг, и он удалился вместе с Чезаре Фрегозо ко двору Франции. Теперь он всерьез взялся за подготовку своей *повести* для печати; и это занятие не было прервано обязанностями Аженского престола, возложенными на него в 1550 году Генрихом II. Новый епископ позволил своему коллеге из Грасса управлять кафедрой, получая достаточную часть ее вознаграждения на свои личные нужды, и до своей смерти, примерно в 1560 году, занимался изучением и сочинением.

Жизнь Банделло сама по себе была *новеллой*. Отпрыск благородного дома, рано посвященный в орден Святого Доминика, но с генералом этого ордена вместо своего дяди, он пользовался редкими возможностями изучать людей и манеры во всех частях Европы. Его хорошие способности и активный ум позволили ему овладеть основами учености и сделали его наставником одной из самых очаровательных ученых женщин его возраста. Этими привилегиями он воспользовался, продолжая куртуазный флирт со своей интересной ученицей, в то же самое время, когда писал свои знаменитые романы. Бедствия Миланского герцогства лишили его литературных коллекций и, вероятно, повредили его состоянию. Но он добился успеха на чужой земле и умер епископом в тот момент, когда Европа гремела скандалами из-за его слишком распущенных историй. Эти истории снабдили реформаторов оружием в их войне против Церкви; и было бы нелегко придумать что-нибудь лучшее для их целей. Даже сейчас вызывает удивление мысль о том, что монах написал, а епископ опубликовал *шутки*, которыми наполнены книги Банделло.

Банделло рисует распадающееся общество, не связанное никакими монархическими или феодальными принципами, без патриотизма, без набожности, не объединенное ни одним из общих духовных порывов, которые делают народ могущественным. Слово "честь" у всех на устах, но самого понятия нигде нет, и когда рассказчик пытается представить своей аудитории ее идеальный образ, он доказывает абсурдность своего преувеличения, что у него нет четкого представления о ее значении. [65] Добродетели, которые вдохновляли более раннюю и менее коррумпированную вежливость, стали поводом для безвкусной риторики. Порок, который раньше вызывал негодование, теперь является предметом веселья. Сатиры нет, потому что нет морального смысла. Разоблачения Банделло о клерикальной и монашеской безнравственности снабдили врагов Рима полным изложением; но очевидно, что Банделло и его аудитория отнеслись к чудовищной истории о распутстве с удовольствием. В его откровенности накануне Тридентского собора есть что-то одновременно циничное и зловещее. Это заставляет нас почувствовать, что лицемерие, порожденное немецкой реформацией, *si non caste tamen caute* нового церковного *режима*, было последним средством защиты системы, настолько деградировавшей, что жизненное возрождение стало невозможным. Это не обязательно означает, что в шестнадцатом веке у Итальянской церкви не было достойных служителей. Но когда ее общение с людьми закончилось юмористическим принятием такого греха, мы понимаем, что гниль достигла сути. Изложить подробности церковных историй Банделло было



бы невозможно на страницах, предназначенных для современных читателей. Достаточно сказать, что он не щадит ни звания, ни ордена римского духовенства. Прелат, приходской викарий, аббат и настоятельница, монах и монахиня становятся объектами беспристрастного сквернословия. [66] Тайны монастырей, преданных разврату, раскрываются с добродушной откровенностью, как будто скандал был слишком обычным делом, чтобы нуждаться в особом комментарии. [67] Иногда Банделло извлекает комедию из контраста между лицемерными претензиями своих клерикальных головорезов и их незаконным поведением, как в истории о священнике, который в своих целях убедил своих прихожан, что в деревне обитает грифон. [68] Иногда ему удается нарисовать сатирический портрет, например, францисканского монаха, который приручил себя в качестве капеллана в замке благородной нормандской семьи. [69] Но большинство этих историй просто непристойны, в них нет смысла, кроме грубой картинки или шокирующе болезненной кульминации. [70]

Такое же суждение можно вынести и о большей части *Новеллы*, в которой речь идет о светских персонажах. Это неприличные анекдоты, которые не иллюстрируют какие-либо особые качества автора или характер его времени. [71] Приправа ужаса только делает их распущенность еще более отвратительной. Как Банделло не хватало негодования Мазуччо, так и ему не удалось затронуть трагическую струну Мазуччо. Когда он пытался это сделать, как в ужасной истории о Виоланте, которая отомстила неверному любовнику, разорвав его на куски клещами, или в отвратительном романе о Пандоре, или опять же в рассказе о муже, который заставил свою жену задушить любовника собственными руками, он вызывал только физическое отвращение. [72] Он заставляет нашу плоть покрываться мурашками и создает литературу, аналогичную *Police Times*. Не лучше он преуспевает и с предметами, требующими обращения к глубокому психологу. Его Розмунда и Тарквиний, его Фаустина и Селевк производят впечатление неудачников из-за недостатка силы воображения [73]; в то время как кровосмесительная тема одной сказки, трактуемая как она есть с холодным легкомыслием, не может претендовать на оправдание в плане драматического обращения или возвышенной духовной агонии. [74]

Гений Банделло свободно двигался не в этой области трагического ужаса. Описывая роскошь Милана или манеры венецианских куртизанок, представляя перед нами сцены из жизни *полусвета* Рима или рисуя жизнь *гризетки*, он демонстрирует острое знание общества, изучает его более поверхностные аспекты и создает картины, ценные для антиквара. [75] Та же свежесть присуща многим второстепенным анекдотам, таким как роман о девушке, которая утопилась в Ольо, чтобы спасти свою честь, или прелестный эпизод с Костантино Боккали, который переплыл Адидже зимой по велению легкомысленной дамы. [76] Однако в версиях современных историй Банделло, которые напрягали воображение или требовали более глубокого понимания человеческих страстей, нам не хватает истинного драматизма. Только когда она попала в руки Вебстера, его скучное повествование о герцогине Амальфитанской показало свои способности к художественной обработке. [77] История графини Селлант, хотя и полна поразительных деталей, представлена не так, чтобы оставить в наших умах впечатление трагедии. [78] Мы только чувствуем, что Вебстер, рассматривающий это так же, как он рассматривал преступление Виттории Коромбоны, мог извлечь из этого скудного материала.

Можно спросить, если это все, то зачем кому-то брать на себя труд прочитать двести четырнадцать *новелл* Банделло и, сделав это, считать, что стоит потратить время на то, чтобы написать о них. Не лучше ли оставить их среди вещей, которым мир охотно позволил бы

умереть? Ответ на этот вопрос двоякий. Во-первых, они справедливо представляют весь класс романов, которые были созданы в Италии в таком изобилии, что историк литературы эпохи Возрождения не может пройти мимо них молчанием. Во-вторых, Банделло в своих лучших проявлениях является великим мастером в ремесле рассказчика. Условия, при которых он проявил свои способности с истинной пользой, требуют некоторого определения. Только однажды ему удалось успешно справиться с действительно комичной ситуацией. Это было в его рассказе об обезьяне, которая нарядилась в одежду мертвой женщины и напугала ее семью, когда они вернулись с похорон, подражая ее движениям. [79] Он никогда не был по-настоящему трагичным. Но в промежуточной области между трагедией и комедией, где ситуации романтической красоты открываются чуткому воображению, в этом царстве пафоса и приключений, где можно рисовать картины богатой событиями жизни и описывать конфликты нежных эмоций, Банделло проявил себя мастером. Ортодоксальные итальянские критики содрогнулись бы в своих могилах, услышав, что его сравнивали с Ариосто. И все же иностранец, наделенный тупой чувствительностью к тонкостям итальянской дикции, может рискнуть заметить, что Банделло был своего рода Ариосто в прозе — в том же смысле, в каком Хейвуд казался Чарльзу Лэму Шекспиром в прозе. Если судить по высоким стандартам афинского или елизаветинского искусства, ни Ариосто, ни Банделло не были первоклассными драматургами. Но оба владели материалом, из которого можно создавать романтические трагедии. Лучшие *новеллы* Банделло изобилуют ситуациями, которые восхищали наших драматургов эпохи якобинцев, — захватывающими происшествиями и сценами накаленной страсти, которые мы привыкли считать особым достоянием Флетчера. Он представляет их перед нами с силой реалистичного колорита и развивает их с теплотой чувства, которые не оставляют сомнений в его художественном мастерстве. Композиция и стиль могут подвести его, но его сочувствие поэтической ситуации и способность выразить ее безошибочны. В подтверждение этого мнения я мог бы указать на его энергичное, но отталкивающее изложение легенды Паризины, где постепенная уступка чувствительного молодого человека соблазнению чувственной женщины окрашена штрихами ужасающей правдивости. [80] Или можно выбрать "Сказку о венецианских влюбленных". [81] Херардо и Елена были тайно женаты; но в его отсутствие в путешествии ее отец женил ее на другом муже. Перед заключением этого второго брака Елена из-за страданий впала в транс, подобный смерти, и была взята своими родственниками, чтобы быть похороненной в Кастелло на берегу лагуны. В тот момент, когда похоронная процессия пересекала воды при свете множества факелов, корабль Херардо бросил якорь в порту Венеции, и молодой человек услышал, что его жена мертва. В сопровождении единственного друга он под покровом ночи отправился туда, где ее положили в саркофаг возле церкви. Он открыл его и, обезумев от горя и радости, отнес тело своей возлюбленной к своей лодке. Он поцеловал ее в губы и лег рядом с ее безжизненным телом, отчаянно отказываясь слушать увещевания своего друга. Затем, когда гондола покачивалась на волнах лагуны, а морской ветер посвежел перед рассветом, Елена проснулась. Нет нужды добавлять, что история заканчивается счастьем. Этот краткий очерк не дает представления о живописной красоте описываемых событий или о близком знакомстве с венецианскими обычаями, показанных в *Новелле*. Для того, кто знает Венецию, она полна тонких намеков, а читатель украшает поля иллюстрациями в стиле карпаччо.

В истории о Херардо и Елене есть момент, связанный с Ромео и Джульеттой. Трактровка романа Веронезе самим Банделло заслуживает сравнения с трактовкой Шекспира. [82] Развитие трагедии почти одинаково во всех ее главных эпизодах; ибо мы слышим о ранней любви Ромео,

и там присутствует монах, торговавший простыми лекарствами, а также медсестра и аптекарь. Банделло предвосхитил Шекспира даже в монологе Джульетты перед тем, как она выпьет зелье, когда ей приходит в голову ужасная мысль, что она может проснуться слишком рано и обнаружить себя одной среди сухих костей своих предков, с Тибальтом, гноящимся в своем саване. Но в прозаической версии присутствует один мотив, который Шекспир упустил. Когда Ромео открывает гробницу, он пробуждает Джульетту ото сна и от радости забывает, что выпил яд. Какое-то время влюбленные вместе пребывают в раю, в этом царстве мертвых; и только когда холод приближающейся смерти овладевает им, Ромео вспоминает, что он натворил. Он умирает, и Джульетта закалывает себя его мечом. Если бы Шекспир решил развить эту катастрофу, вместо того чтобы заставить Ромео погибнуть до пробуждения Джульетты, он мог бы создать самую трогательно-трагическую сцену в поэзии. Читая кульминацию в "Банделло", где она всепоглощающе трогательна, мы чувствуем, что потеряли.

Еще одна *новелла*, которая вызывает сравнение с нашей драматургической литературой — с "*Двенадцатой ночью* или с "*Филастером*" Флетчера, — это "Повесть о Никуоле". [83] Она и ее брат Паоло были близнецами, настолько похожими по росту, фигуре и чертам лица, что даже друзьям было трудно отличить их друг от друга. Они жили со своим отцом в Риме, когда осада 1527 года разогнала семью. Паоло попал в плен к испанцам, а Никуола поселился в Джези. В *новелле* далее рассказывается о том, как она влюбилась в дворянина из Джези и, поступив к нему на службу под видом пажа, была послана им ухаживать за дамой своего сердца; и как эта леди любила ее в платье пажа. Затем вернулся ее брат Паоло, одетый, как и она, в белое, и все были опознаны, и обе пары, Паоло и леди, Никуола и дворянин, в конце концов, были счастливы в браке. Будет видно, что эти ситуации, связанные со смешением идентичности и пола, неожиданными открытиями и перекрестной игрой страстей, предоставляли возможности для риторического и живописного развития в стиле современного Еврипида; и Банделло не преминул ими воспользоваться.

Более высокого типа является *Новелла*, в которой рассказывается о любви Эдуарда III. посвящается добродетельной Алисе из Солсбери. [84] Здесь интерес сосредоточен на четырех персонажах — короле, Алисе и ее отце и матери, графе и графинюшке Солсбери. Нет никакого действия, кроме конфликта мотивов и эмоций, вызванных страстью Эдварда и ее последовательными фазами. Но этот конфликт представлен так энергично, что внимание никогда не ослабевает; и, хотя рассказ длинный, нас без усталости увлекают тонкомодулированные переходы к той точке, где счастливая катастрофа не только естественна, но и необходима. То, что поначалу является у Эдварда простым желанием, постепенно сменяется настроениями уверенной, отчаявшейся, всепоглощающей любви. Обычные уловки соблазнителя заменяются могущественным принуждением монарха, который стремится развратить дочь, используя амбиции ее отца и слабость ее матери. Сталкиваясь с постоянством девушки на каждом шагу, он погружается в любовную меланхолию, затем приходит в себя с яростной решимостью применить силу и, наконец, уступая своей более благородной натуре, предлагает свою корону Алисе. Эти несколько моментов в "Страсти короля" показаны с описательным богатством и избытком ресурсов, которые убедительно напоминают нам о нашей собственной сцене. Контрасты между непобедимой честью девушки и неуправляемым порывом ее возлюбленного, между ее твердостью и более слабой натурой ее матери, и снова между властным своеволием государыни и упрямым, но уважительным сопротивлением графа, предполагают серию тщательно продуманных ситуаций, которые нужно только оформить стихами и разделить на акты, чтобы получилась драма. Сам Флетчер мог бы гордиться сценой, в

которой Эдвард признается графу в любви, умоляет его помириться с дочерью и вынужден выслушивать его упреки, высказанные так вежливо и в то же время непоколебимо. То, что следует за этим, не менее драматично. Граф объясняет Алисе свой собственный идеал чести; тем не менее, он честно излагает ей незаконное предложение короля, а затем получает заверения в ее непобедимом целомудрии. Ее мать, движимая тем же давлением к более слабым проблемам, пытается сломить решимость дочери и, наконец, добивается неохотного согласия собственными физическими муками. Наконец, девушка, оставшись наедине со своим царственным возлюбленным, требует от него либо смерти, либо чести и выигрывает свое дело благородством своей осанки в этот час испытания. Вся *Новелла* по выбору мотивов, методу обращения и этическому тону бросает вызов сравнению с серьезными пьесами Бомонта и Флетчера. Стиль также не отличается от их собственного; ибо ситуации проработаны обильным и цветным языком, поспешным и рассеянным, но заряженным страстью к изображаемому предмету. Банделло, как и Флетчер, вычеркивает образы на каждом шагу, углубляется в риторические отступления и изливает потоки многословия. [85] Мораль, хотя и романтическая, выше его обычного уровня; ибо, рисуя распутного и своевольного принца в Эдуарде, он ухитряется заставить нас почувствовать, что сама сила страсти, очищенная до истинной любви постоянством Алисы, привела монарха к познанию себя лучше. Понятие чести в "Алисе и графе" также не преувеличено. Они действуют и говорят так, как должны говорить и действовать подданные, осознающие свой долг перед королем, но решившие сохранить самоуважение любой ценой. Уступчивость графини, готовой пожертвовать честью своей дочери в порыве слепого ужаса, нельзя назвать неестественной. Последующая борьба между хрупкостью матери и твердостью дочери, хотя и достаточно болезненная, представлена не так неприятно, как в "*Трагедии мстителя*" Тюрнера. Если бы все романы Банделло были задуманы в том же духе, что и этот, он вошел бы в число лучших писателей-романтиков современности. Как бы то ни было, мы, англичане, возможно, можем поставить себе в заслугу превосходную вдохновенность легенды, с которой он здесь столкнулся. Моральная основа рассказа скорее английская, чем итальянская.

Банделло не мог не знать, что его *Повесть* подверглась порицанию за распущенность. Его извинения заслуживают рассмотрения, поскольку они проливают ясный свет на итальянскую совесть по этому вопросу. В предисловии к одиннадцатой *новелле* второй части он смело ставит этот вопрос. [86] "Они говорят, что мои истории не честны. В этом я с ними согласен, если они правильно понимают честность. Я не отрицаю, что некоторые не только нечестны, но я утверждаю и исповедую, что они в высшей степени нечестны; ибо, если я пишу, что девушка оказывает услуги влюбленному, я не могу притворяться, что этот факт не является в высшем смысле безнравственным. Так же и о многих вещах, о которых я уже рассказывал. Ни один здравомыслящий человек не откажется обвинить инцест, воровство, убийство и другие порочные действия; и я признаю, что в моей *Повести* описываются эти и подобные им чудовищные преступления. Но я не признаю, что поэтому заслуживаю того, чтобы меня обвиняли. Мир должен обвинять и клеймить позором тех, кто совершает подобные преступления, а не человека, который пишет о них ". Затем он подтверждает, что записывал свои истории так, как слышал их из уст рассказчиков, что он облек их в приличные формулировки и что он всегда старался осуждать порок и восхвалять добродетель. В двадцать четвертом романе той же части он возвращается к обвинению. [87] Лицемеры, утверждает он, жалуются, что "Декамерон" и подобные сборники развращают мораль женщин и учат пороку;

"но я всегда придерживался мнения, что совершать преступления, а не знать о них - порочно. Невежество никогда не бывает хорошим, и лучше быть наставленным в порочности мира, чем впадать в ошибку из-за недостатка знаний ". Это извинение, если читать его в свете собственной *повести* Банделло, является наглým уклонением от обвинения. Это школа распутства; и автор приложил все усилия, чтобы сделать свои чувственные картины привлекательными. То, что он хвастается благопристойностью своего языка, просто комично. Такая имитация совести - это все, что оставалось в эпоху, когда чувство стыда было погашено, в то время как согласие с доктринами коррумпированной Церкви не перестало быть модным.

Банделло более чувствителен к критике своего литературного стиля и лучше защищает его. "Они говорят, что у меня нет стиля. Я согласен с этим; я также не претендую на звание мастера прозы, полагая, что если бы писали только те, кто был совершенен в своем искусстве, то очень немногие писали бы вообще. Но я утверждаю, что любая история, написанная каким бы грубым и неотесанным языком она ни была, не перестанет восхищать читателя; и эти мои романы (если только меня не вводят в заблуждение их рассказчики) - не басни, а правдивые истории ". [88] В другом месте он признается, что его манеры всегда были "легкими, низкими и лишенными интеллектуальных качеств". [89] Опять же, он встречает возражение, что его дикция не смоделирована по образцу чистейших тосканских шедевров, утверждая, что даже Петрарка писал по-итальянски, а не по-тоскански, и что если у Ливи и был привкус патавинизма, то он, ломбардец, не брезгует ломбардизмами в своем стиле. [90] Линия защиты хороша, но, более того, Банделло знал, что он популярен. Он заботился о том, чтобы его читали все классы народа, а не о том, чтобы педанты хвалили его за чистоту языка. Поэтому он щелкнул пальцами в адрес Сперона Спероне и Трифона, так называемых Сократов своего века. *Новелла* была разделом не научной, а вульгарной литературы; и у Банделло было гораздо больше прав причислить себя к итальянским авторам, чем у Страпаролы или Джиральди, чьи романы, тем не менее, пользовались жадным спросом и с удовольствием читались тысячами. Это правда, что он не был мастером лучшей итальянской прозы, и что его *Новелла* не входит в число *языковых тестов*. Он в одно и то же время многословен и запутан, витиеват и вульгарен, груб во фразеологии и амбициозен в риторике. Он использует метафоры, заимствованные из сленга модного мира, чтобы выразить грубые мысли или действия. Он позволяет себе напыщенные отступления и перегружает свое повествование иллюстрациями. Но, несмотря на эти недостатки, он редко бывает скучным. Его энергия и великолепная дикция никогда его не подводят. Его стиль пронизан страстью к предмету, и он восхищает наше воображение удивительно разнообразными картинками, нарисованными с натуры. Вполне вероятно, что иностранцы могут лучше оценить достоинства Банделло как писателя, чем итальянцы, которые обучены критиковать язык с очень утонченной и технической точки зрения. Мы признаем его живость и силу, не испытывая отвращения к его ломбардизмам или грубости фраз. Тем не менее, даже некоторые итальянские критики с хорошей репутацией, как было обнаружено, сказали доброе слово в адрес его стиля. К их числу можно отнести рассудительного Маццучелли. [91]

Автор "*Цен*" представляет собой заметный контраст с Банделло. Антонфранческо Граццини принадлежал к древнему и почтенному роду Стад из Вальдельсы. [92] Некоторые из его предков занимали должности во Флорентийской республике, и многие были зарегистрированы в сфере нотариального искусства. Родившийся во Флоренции в 1503 году, он поступил в Специали и



получил профессию аптекаря. Его литературная карьера была тесно связана с академиями Гли Умиди и Ла Круска. [93] Прозвище Иль Ласка, или Таракан, принятое им как членом умиди, - это имя, под которым он наиболее известен. Помимо *новелл*, он писал комедии и стихи, а также составил знаменитый сборник *Canti Carnascialeschi*. Он умер в 1583 году и был похоронен в Сан-Пьер-Маджоре. Таким образом, в то время как Банделло мог бы претендовать на звание гражданина большого мира, воспитанного в церковном облачении и знакомого с самым благородным обществом Северной Италии, Илья Ласка начал жизнь и закончил ее флорентийским бюргером. Насколько нам известно, он, возможно, не выезжал за пределы республики. Его рассказы написаны на самом расовом тосканском наречии и пропитаны юмором, характерным для Флоренции. Если Банделло заимствовал романтический элемент у Боккаччо, то Ласка выбрал для подражания его комическую сторону. Почти все его романы основаны на *биффе* и *Берле*, похожих на те, что описаны в анекдотах Саккетти, или более подробно развиты Пульчи и автором "*Грассо Леньяuolo*". [94] Три добрых товарища, Ло Шеджиа, Иль Монако и Иль Пилукка, являются героями его комедии; и проделки, которые они разыгрывают, описаны с фарсовым юмором самого широкого и сильного толка. Тем не менее, специфическая нота романов Ильи Ласки - это не чистое веселье. Он сочетает непристойность с яростной плотской жестокостью и бесчеловечными насмешками, в смеси, которая говорит, но не соответствует вкусу его времени. [95] Ни Боккаччо, ни автор "*Грассо*" не задели столь злобную струнку, хотя последний довел свое шутовство до предельной бессердечности. Нужна была развращенность шестнадцатого века, чтобы насладиться похотью, приправленной физическими пытками и духовной агонией, которую так хитро раскрыл, так холодно воспел Il Lasca. [96] Розыгрыш или акт утонченной мести имели особую привлекательность для флорентийцев. Но люди, должно быть, были притуплены в моральном отношении и пресыщены странными переживаниями, которые могли наслаждаться жестокими трюками Пилукки или получать удовольствие от кульминации столь жуткой истории, как пятая *новелла* из второй серии.

Это история об инцесте и мести мужа. По сути, то же самое, что и в трагедии Паризины, "Илья Ласка" придумал для нее свое собственное причудливо-ужасное завершение. Муж удивляет жену и сына. Затем, отрезав им руки, ноги, глаза и языки, он оставляет их умирать вместе на кровати, где он их нашел. Риторика, с помощью которой приукрашивается эта катастрофа, и бурное сочувствие, выражаемое виновной паре, только делают ее бесчеловечность еще более вопиющей. Неспособные понять трагедию, эти писатели испорченного века искали волнения в чудовищных ситуациях. Созданная работа является достойным продолжением мерзости бурлеска *Capitoli*. Литература такого рода могла бы позабавить Калигулу и его гладиаторов. Предваряемый елейной молитвой к Богу, он осознает саму избыточность непослушания. [97]

В пользу флорентийцев мы могли бы сослаться на то, что эти *новеллы* были приняты как чистый вымысел — разгул фантазии, выходки изобретательного остроумия. Идеальный мир, который они представляли, не требовал контакта с реалиями жизни. Проделки Ло Скеджиа и Иль Пилукки, которые привели одного человека в изгнание, другого в больницу, а третьего к смерти, имели не больше актуальности, чем проделки клоуна и панталончика. Заявление такого рода было выдвинуто Чарльзом Лэмбом в защиту драматургов эпохи Реставрации; и оно, несомненно, имеет свою степень убедительности. Традиционная литература, которая начинается с возбуждения любопытства, должна находить новые сочетания и свежие приправы, чтобы понравиться публике. Таким образом, мерзости историй Ильи Ласки следовало бы рассматривать как последние отчаянные попытки завоевать популярность, как

финальные гиперболы исчерпавшей себя риторики. И все же, в конце концов, книги остаются зеркалом вкуса людей. Каким бы ни было их качество, они производятся для удовлетворения определенного спроса. И удивительная живость колорита Ильи Ласки, правдивость его искусства не позволяют ему воспользоваться защитой, предполагающей, что он находился в каком-то неестественном отношении к своему возрасту. Читая его рассказы, мы не можем не вспомнить лица, нарисованные Бронзино или смоделированные Челлини. Флорентийцы шестнадцатого века были тверды и холодны как сталь. Их нрав был ожесточен рабством, поверхностно отшлифован гуманизмом, притуплен экстраординарной интеллектуальной деятельностью трех столетий. По сравнению со сладострастным, но сочувственным настроением ломбардских романистов, эта жестокость означает нечто особенное для расы.

Некоторые истории Il Lasca, к счастью, не нуждаются в таких натянутых извинениях или объяснениях. Повесть о сне Лизабетты, хотя и лишена смысла, лишена его худших недостатков [98]; в то время как роман о Зороастре не только невинен, но и полон юмора и игривого сарказма. [99] На ней изображен мошеннический астролог, достойный быть помещенным рядом с *Негромантой* Ариосто или *Алхимиком* Бена Джонсона. Когда Джером Кардан кокетничал с хиромантией и магией, когда Челлини разводил дьяволов с сицилийским некромантом в Колизее, романист находил достаточно материала для комедии и сатиры в причудах охотников за привидениями и уловках торговцев зельями. Сопутствующий портрет распутного монаха, который берется за любую грязную работу, в которой есть нотка веселья, также выполнен с немалым задором.

Среди самых изящных тосканских романистов можно упомянуть Аньоло Фиренцуолу. Его семья получила свое название от деревни у подножия Пистойских Апеннин, а его отец был гражданином Флоренции. Аньоло провел свою юность в Сиене и Перудже, где подружился с Пьетро Аретино, ведя бурную студенческую жизнь, описанную в их переписке. [100] То, что впоследствии он вступил в валломброзский орден, кажется несомненным; но несколько сомнительно, достиг ли он сана аббата, который приписывают ему биографы. [101] Тирабоски, не желая признавать столь масштабный скандал в Церкви, привел причины, по которым мы должны приостановить наше судебное решение. [102] Однако традиция опирается на солидный авторитет. Памятник, установленный Фиренцуолой своему дяде Алессандро Браччо в церкви Святого Прасседе в Риме, описывает его как *эдиса художуса Аббаса*. Предполагается, что святые Мария ди Сполети и Святой Сальватор ди Вайано были его бенефициями. Некоторые дополнительные дополнительные доказательства можно извлечь из начала диалога "*Сопра прекрасная Донна*". Действие происходит на территории монастыря Гриньяно, а Селсо, несомненно, является Фиренцуолой. Часть своей взрослости он провел в Риме в дружбе с Мольцей, Берни и другими блестящими литераторами. Проживая в Риме, он заболел тяжелой и утомительной болезнью, которая вынудила его удалиться в Прато, где он провел одни из самых счастливых лет своей жизни. [103] Почти все его работы содержат частые и нежные воспоминания об этом солнечном маленьком городке, красоту женщин которого он с энтузиазмом воспеваает. Фиренцуола умер до середины шестнадцатого века в возрасте около пятидесяти лет. Ни его жизнь, ни его друзья, ни его труды не соответствовали его монашеской профессии и сану настоятеля. Очарование *новеллы* Фиренцуолы во многом обусловлено его стилем, который отличается удивительной прозрачностью и непринужденностью, богатством редчайших тосканских фраз и свежестью юмора, что делает их восхитительными для чтения. Шторм на море в первой повести и ночная сцена на улицах Флоренции в третьей описаны с блеском Ариоста. [104] По тематике они не сильно отличаются от обычных романов того



времени, и некоторые рассказы вновь появляются в сборниках других романистов. [105] Большинство из них обращается к слабостям и порокам духовенства. Четвертая *новелла*, которая, пожалуй, лучшая из всех по стилю и юмору, представляет поистине комический образ приходского священника, в то время как пятая описывает интерьер распутного монастыря в Перудже, а десятая разоблачает искусство, с помощью которого исповедники заставляли глупых женщин составлять завещания в пользу своих монастырей. Дон Джованни, брат Аппеллагиа и фра Керубино, главные действующие лица этих историй, могут быть выбраны в качестве типичных персонажей итальянской комедии канцелярской распущенности.

Фиренцуола предварял свои романы тщательно продуманным вступлением, описывающим встречу нескольких друзей на вилле Селсо близ Пазолатико и их беседу о любви. [106] От обсуждения они переходят к рассказыванию любовных историй под руководством Королевы, выбранной компанией. [107] Вступительная беседа полна мечтательного, чувственного, распавшегося платонизма. В нем выставляются напоказ общепринятые различия между земной и небесной любовью, между красотой души и красотой тела; и затем мы без модуляций переходим в область того, что здесь называется *accidenti amorosi*. Тот же неискренний платонизм придает окраску рассуждениям Фиренцуолы о женской красоте — одному из важнейших произведений шестнадцатого века, иллюстрирующему популярный и художественный вкус. [108] Автор воображает, что прервал стайку прекрасных дам из Прато в разгар спора о красоте Моны Амелии делла Торре Нуова. Присутствовала сама Мона Амелия, а также Мона Лампиада, Мона Аморрориска, Мона Сельваджа и Мона Вердеспина. [109] Под этими именами обозначены живые люди города Прато; и все примеры красоты, приведенные в диалоге, выбраны из известных женщин района. Поэтому композицию следует рассматривать как продуманный комплимент от Firenzeuola прекрасному полу Прато. [110] Селсо начинает свое изложение красоты с заявления, что "это высший дар Бога человеческой природе, поскольку благодаря его силе мы направляем нашу душу к созерцанию, а через созерцание - к желанию небесных благ". [111] Затем он продолжает определять красоту как "упорядоченное согласие, или, так сказать, гармонию, непостижимым образом возникающую в результате состава, союза и поручения различных членов, каждый из которых сам по себе должен быть хорошо сложен и в определенном смысле красив, но которые, прежде чем они объединятся в одно тело, должны отличаться и противоречить друг другу". [112] Объяснив каждый пункт этого определения, он переходит к стремлению к красоте и рассказывает миф, придуманный для Аристофана в "*Симпозиуме*" Платона. Естественным образом это приводит к реальному делу диалога, которое заключается в анализе и определении всех видов привлекательности в женщинах и подробном описании пропорций, качеств и цвета каждой части женского тела. Все это осуществляется с помощью метода философа, энтузиазма художника и утонченности хорошо воспитанного джентльмена. Статьи о *Leggiadria*, *Grazia*, *Vaghezza*, *Venustà*, *Aria*, *Maestà* уже сейчас могут быть с пользой прочитаны теми, кто желает понять приятные градации значений, подразумеваемые этими терминами. [113] беседы на форму и цвет ушной раковины, и о правильном способе ношения декоративные цветы, принести несравненно изящные образы перед нами [114]; и это, действительно, можно сказать и про весь диалог, ибо вряд ли найдется предложение, которое не раскрывает тонкое восприятие художественного характера.

Экранизацию "*Золотого осла*" Фиренцуолы можно причислить к триумфам его стиля, а басни, содержащиеся в его "*Рассуждениях о животных*", представляют собой множество детально проработанных новелл. [115] Обе эти работы относятся к собственно теме настоящей главы. Его комедии и бурлескные стихи следует оставить для обсуждения под разными заголовками. Что

касается его серьезных стихов, обращенных к Моне Сельваджиа, то достаточно будет сказать, что они написаны по образцу Петрарки. Несмотря на четкость стиля и музыкальность, какими неизменно были все произведения Фиренцуола, они звучат пустыми. Истинная нота чувств этого человека была чувственной. Высшей точкой, которой он достиг, было восхищение пластической красотой, выраженное в его диалоге о женщинах. Это не имело ничего общего с меланхолией Петрарки. Из этих второстепенных стихотворений я больше других восхищаюсь маленькой балладой, начинающейся с *"О розза пасторелла"*, и удивительно ясной версией *"Альта"* Полициано — *"О виоле формозе, о дольчи виоле"*. [116]

За исключением продолжительной болезни, которая привела его в Прато, Фиренцуола, по-видимому, провел счастливую и веселую жизнь; и если мы можем доверять его введению к Романам, он был довольно богат. То, что мы знаем о биографии Антона Франческо Дони, который также заслуживает места среди тосканских романистов, представляет разительный контраст с этим роскошным и наполненным любовью существованием. [117] Он был флорентийцем и, как и Флоренцуола, посвятил себя религии. Родившийся в 1513 году, он вступил в орден сервитов в монастыре Аннунциата. Он начал с обучения мальчиков, доверенных монахам для получения образования. Но около 1540 года ему пришлось покинуть монастырь из-за какого-то серьезного обвинения, связанного с его учениками. [118] Дони повернулся спиной к Флоренции; и после скитаний из города в город по Северной Италии, наконец, в 1542 году поселился в Пьяченце, где, по-видимому, на короткое время, сам того не желая, занялся изучением права. В Пьяченце он познакомился с Лодовико Доменичи, который ввел его в Академию Ортолана. Это был полулитературный клуб распутников с эмблемами Приапа в качестве знамени. Дикий и капризный юмор Дони сделал его главным украшением общества; но члены общества так неправильно вели себя на словах и на деле, что вскоре было сочтено необходимым запретить их собрания. Развлекаясь поэзией и музыкой в кругу своих приятелей, Дони искал место при дворе или в доме богатого дворянина. Его письма того периода показывают, что он был готов стать кем угодно - от поэта или музыканта до дурака или чего-то похуже. Потерпев неудачу во всех своих заявлениях, он, наконец, решил добиться того, чего мог, с помощью литературы. Его друг Доменичи уже поселился в Венеции, когда Дони присоединился к нему там в 1544 году. Но его пребывание было недолгим. Мы снова находим его в Пьяченце, затем в Риме, а затем во Флоренции, где он основал типографию. Главным событием этой флорентийской резиденции был решительный разрыв с Доменичи. Мы не знаем причин их ссоры, но оба они были такими негодяями, что, вероятно, они тщательно следили за тем, чтобы сохранить в тайне свои соответствующие преступления, хотя и оскорбляли друг друга в общих чертах. Всю оставшуюся жизнь Дони преследовал своего старого друга с неослабевающей враждебностью. Его оскорбления заслуживают сравнения с высказываниями гуманистов предыдущего столетия; в то время как Доменичи, которому удалось добиться себе положения во Флоренции, отвечал с не меньшей враждебностью тоном оскорбленной добродетели.

В 1547 году Дони окончательно обосновался в Венеции. Город лагун был единственным безопасным пристанищем для человека, который оскорбил Церковь, отказавшись от своих обетов, и чья жизнь и труды были скандалом даже в тот век распущенности. В любом другом месте он подвергся бы опасности со стороны инквизиции. Хотя он сбросил капюшон, он не мог сбросить сутану, и его положение священника оказалось не только утомительным, но и опасным. [119] В Венеции он вел необычную божественную жизнь, обитая на чердаке с видом на один из самых шумных маленьких каналов, и зарабатывая на хлеб насущный писаниной. Он был

быстрым и плодовитым писателем, отправлял свой экземпляр в типографию до того, как он просыхал, и никогда не заботился о доработке. Единственной целью его трудов было заработать деньги. Разносторонность его ума и своеобразный юмор сделали его сборники популярными; и, подобно Аретино, он выманивал дукаты у посетителей или угрожал ими. Действительно, жизнь Дони в Венеции - достойный пример жизни Аретино, который когда-то был его другом, а затем злейшим врагом. Но в то время как Аретино ухитрялся жить как принц, Дони, во всяком случае, в течение многих лет, терпел невзгоды Граб-стрит. Они поссорились из-за подарка, который герцог Урбино пообещал Дони через своего секретаря. Аретино подумал, что это означает браконьерство в его поместьях. Соответственно, он пригрозил своему товарищу основательной литературной поркой. Doni replied by a pamphlet with this singular title: "Terremoto del Doni fiorentino, con la rovina d'un gran Colosso bestiale Antichristo della nostra età." Его капризный характер и причудливые страсти сделали Дони плохим другом; но он был несравненно забавным собеседником. Соответственно, мы обнаруживаем, что литературные круги всех городов, где он жил, искали его общества. Во Флоренции он был назначен секретарем Umidi. В Венеции он стал членом Pellegrini. Эта академия была основана еще до Лиги Камбре на заброшенной вилле недалеко от лагун. [120] Тайна нависла над его происхождением и продолжала затрагивать его объекты. Несколько богатых дворян Венеции предоставили клубу достаточные средства. У них была хорошая библиотека, и они использовали два станка для печатания своих работ. Члены организации образовали своего рода масонское объединение, связанные строгими взаимными обязательствами и поклявшиеся поддерживать друг друга в опасности или нужде. Они также проявляли щедрость по отношению к нуждающимся литераторам, давали приданое бедным девушкам и занимались многими благотворительными делами подобного рода. Их встречи происходили в определенных садах Мурано или на острове Сан-Джорджо Маджоре. Двое Сансовини, Нарди, Тициан, Дольче и другие выдающиеся люди принадлежали к этому обществу; но Дони, по-видимому, был его движущей силой во всех случаях дружеского общения.

Последние годы этой богемной жизни прошли под Эуганейскими холмами в квадратном замке, который, живописно увитый плющом, до сих пор можно увидеть возвышающимся над Монселиче. О том, что Дони накопил некоторый капитал благодаря своему постоянному писанию, свидетельствует тот факт, что он обустроил территорию вокруг своей крепости со значительной роскошью. Отрывок, процитированный из венецианского "Цилиоли", помогает нам ярче представить этого человека: "На вершине холма над Монселиче стоит дом, где Антонфранческо Дони предавался на досуге философии и поэзии. Он был человеком со странным чувством юмора, у которого было мало терпения к своим соседям. Удалившись от общества, он выбрал эту обитель для того, чтобы по-своему и без оглядки на кого-либо давать полный простор своим капризам, которые часто были очень нелепыми. Кто мог бы удержаться от смеха, когда увидел мужчину зрелого возраста, с бородой до груди, выходящего ночью из дома босиком и в одной рубашке, бродящего по полям, распевая свои песни и песни других поэтов; или же днем играющего на лютне и танцующего, как маленький мальчик?" Дони умер в Венеции осенью 1574 года.

Doni's *Novelle* - это скорее обособленные сцены из жизни, чем истории с сюжетом или темой. Яркие и живописные по стилю, четко очерченные и умно рассказанные, они имеют смысл эпиграмм. Четвертую часть серии можно было бы выбрать для иллюстрации экстравагантных усилий after effect, предпринятых итальянским романистом с целью привлечь внимание своей аудитории. Это история о двух смертельных врагах, один из которых убивает отца и брата своего

врага. Раненый человек бросает ему вызов и побеждает в единоборстве, когда, отдав хулигана на растерзание, поднимает его с земли, прощает и делает своим закадычным другом. Правдоподобие и моральные приличия приносятся в жертву ради того, чтобы *Новелла* могла закончиться сюрпризом.

Doni's *Novelle* Дони, взятая сама по себе, едва ли оправдала бы место, отведенное ему в этой главе. Однако его биография имеет значение, придаваемое истории представительного человека, поскольку большая часть развлекательной литературы шестнадцатого века была написана богемцами типа Дони. О том, чтобы дать полный отчет о его разнообразных работах, не могло бы быть и речи. Помимо трактатов о музыке и искусстве дизайна и каталога итальянских книг, который мог бы быть ценным, если бы автор не использовал его как средство выражения своей литературной неприязни, он опубликовал письма и стихи, сборники пословиц и рассказов под названием "*La Zucca*", диалоги и диссертации на различные темы под названием "*I Mondi*", эссе по философии морали, издание стихотворений Буркьелло, иллюстрированное примечаниями, более трудными для понимания, чем текст, объяснение Апокалипсиса, доказывающее, что Лютер был истинным христианином. "Антихрист", пасквиль на Аретино, два сборника банальных сентенций и изречений под названием "*Я Канчеллиери*", работа о строительстве вилл, серия воображаемых картин, комедия под названием "*Ло Стуфайоло*" и многие другие, перечислять которые было бы утомительно. Маловероятно, что кто-либо досконально изучил произведения Дони; но те, кто знает их лучше всех, сообщают, что все они отмечены одинаковыми выходками капризного юмора и необузданной фантазии. [121]

Одного взгляда на *Марми* будет достаточно, чтобы проиллюстрировать метод Дони в этих сборниках. [122] В своем предисловии к "Читателю" он говорит, что часто случается, что, пробудившись ото сна, он проводит ночные часы в размышлениях о себе и своих ближних - "однако не так, как это делают простые люди, и не так, как люди образованные, но следуя прихотям своего бурлящего мозга. Видите ли, я у себя дома. Я взмываю в воздух, над каким-нибудь городом, и считаю себя огромной птицей, чудовищной, уродливой, пронзающей острым зрением все, что происходит внизу; и в мгновение ока крыши слетают, и я вижу каждого мужчину, каждую женщину за их многочисленными делами. Один сидит дома и плачет, другой смеется; один рождает детей, другой зачинает; этот человек читает, тот пишет; один ест, другой молится. Один ругает своих домочадцев, другой играет; и смотрите, вон тот парень упал замертво от голода на землю, в то время как того выблевывает лишнюю пищу! Какие контрасты в одном-единственном городе, в один-единственный момент! Затем я переезжаю из страны в страну и замечаю разные обычаи, разнообразие речи и общения. В Неаполе, например, дворяне имеют обыкновение выезжать за границу и наслаждаться вечерней свежестью. В Риме они бродят по прохладным виноградникам или наслаждаются искусственными фонтанами. В Венеции они бродят по каналам в изящных гондолах или плывут по соленым лагунам, наслаждаясь музыкой, женщинами и тому подобными удовольствиями, прогоняя дневные неприятности и жару. Но, по-моему, флорентийцы больше всего любят прохладу. Их путь таков. У них есть площадь Санта-Либерата, расположенная на полпути между древним святилищем Марса, ныне Сан-Джованни, и великолепным современным Дуомо. У них, я говорю, есть определенные мраморные лестницы, и самая верхняя ступенька ведет в большое помещение, куда молодые люди приходят отдохнуть в эту сильную жару, видя, что там всегда дует самый освежающий ветер, восхитительный бриз, и, кроме того, прекрасный белый мрамор по большей части сохраняет свою свежесть. Именно там я нахожу свои лучшие развлечения; ибо, когда я плыву по воздуху, я незримо приземляюсь, паря над ними; и слышу и вижу их разговоры и

поступки. И поскольку все они остроумны и миловидны, им есть что рассказать — романы, стратагемы и басни; они рассказывают об интригах, историях, шутках, фокусах, разыгрываемых над мужчинами и женщинами, — все живое, благородное, заслуживающее внимания и подходящее для нежных ушей ". Таков *exordium*. То, что следует далее, состоит из бесед, которые жители Флоренции вели ночью на этих мраморных плитах. Диалоги живые, рисунки лаконичные, язык колоритный, тема почти всегда достойна внимания. Один продолжительный диалог о книгопечатании особенно интересен, поскольку он включает обзор современной литературы с точки зрения человека, который сам был занят исключительно халтурным производством для прессы. [123] Однако вся книга изобилует превосходной критикой и умными намеками. "Посмотрите, к чему катится мир, - говорит один из выступающих, - когда никто не может прочесть что-либо, пусть даже полное учености и добра, не выбросив это в конце трех слов! В наши дни при написании книги требуется больше хитрости, чем терпения; больше ломать голову, придумывая какое-нибудь причудливое название, которое заставляет взять его в руки и прочесть одно-два слова, чем того требует композиция всей книги. Только попробуйте уговорить людей прикоснуться к книге с надписью "*Учение о хорошей жизни*" или "*Духовная жизнь*"! Храни вас Бог! Разместите на титульном листе *Оскорбление в адрес честного Человека*, или *Новую пасквильную статью*, или *Разоблачение сутенеров*, или *Потерянную шлюху*, и весь мир ухватится за это. Если бы наш Гелли, когда он хотел научить тысяче прекрасных вещей, полных философии и полезных для христианина, не назвал их *Капризами Сапожника*, ни одна живая душа даже не прикоснулась бы к ним. Если бы он окрестил свою книгу *Наставлениями по гражданскому поведению* или *Божественными речами*, она, должно быть, родилась мертвой; но этот *Сапожник*, эти *Капризы* заставляют всех восклицать: "Я посмотрю, что это за чушь!"

Можно было бы подумать, что этот отрывок был написан для того, чтобы высмеять наше собственное время, а не шестнадцатый век. Однако более чем достаточно цитат из популярной литературы времен Дони, чтобы проиллюстрировать его наблюдение. Мы уже видели, как изобретательно он возбудил общественное любопытство в названии своей инвективы против Аретино. "*Флорентийское землетрясение в Дони с крушением Великого Звериного колосса, Антихриста нашего века*" достойно занять место среди самых причудливых памфлетов английского Содружества. Тем временем венецианская пресса продолжала изливать кладезь разнообразной информации под причудливыми названиями; такими как "*Пьяцца*, в которой описывались всевозможные профессии, включая самые печально известные, и "*Il Perchè*", которая представляла собой своего рода вульгарную энциклопедию с особым упором на физиологию. Руководства по домашней медицине или инструкции по туалету, такие как "*Любопытный комаре*" по акушерству и "*Интересные Украшения Донны*" *Маринелло*; эксцентричности в стиле *Больницы Пацци* или *Синагоги невежества*; их можно цитировать на протяжении дюжины страниц. Невозможно отдать должное этому зарослю литературы, свидетельствующему о размахе плебейской читающей публики в Италии.

Сиенские романисты составляют отдельную группу и отличаются определенной атмосферой утонченного сладострастия. [124] Сиена, хотя сейчас она носит такой задумчивый вид, в средние века славилась утонченностью чувственности. Именно здесь *годеречча бригата*, приговоренная Данте к Аду, тратила свое состояние на гомосексуальную жизнь. Искателем удовольствий Фольгоре да Сан-Джеминиано были сиенцы. Беккаделли назвал город *моллес Сена*, а Эней Сильвий посвятил свои роции и дворцы Венере — той Венере, которая являлась во снах Джентиле Сермини. [125] Впечатление роскоши наложено на произведения ее лучших



романистов. Они сочетают в себе *болезненность* чувств с редким чувством естественной и художественной красоты. Описания банкетов и садов, фонтанов и придорожных зарослей создают восхитительный фон для нескончаемого праздника любви. Мы бродим по приятным тропинкам тосканской страны, расцветающей весной акациями и наполненной пением птиц. Несмотря на неопишущую распущенность, эти романисты редко бывают грубыми или вульгарными. На их страницах нет флорентийского мерзавства, едкости презрения или кровожадности. Они полны юмора; но они не приправляют юмор жестокостью. Их рассказы, по большей части, - это безумия беспричинной любви, грезы наяву об эротических фантазиях, свободный разврат образов, то смешных, то похотливых, но все они провоцируют чувственное желание. В то же время их восхищение пейзажной живописью в сочетании с определенной утонченностью эстетического вкуса спасает их от жестокости похоти.

Вышеизложенные замечания в их полном объеме применимы к Сермини и Фортини. Лучшие отрывки из "*Арс Аманди*" этих авторов не подлежат цитированию. Можно, однако, обратить внимание на графическое описание Сермини сиенских боксерских матчей. [126] Это шедевр энергичного диалога и живого движения — небольшая драма в целом или в профиль, ярко передающая волнение чемпионов и их покровителей серией восклицаний и произнесенных фраз. Фортини не дает такого преимущества скромному критику; тем не менее, его обращение к очень комичной ситуации в четырнадцатой *новелле* можно удобно сравнить с обращением Фиренцуолы и Ласки к той же теме. [127] Те, кто тоже интересуется подобными вопросами, могут проследить соответствия между его двенадцатой *новеллой* и многими подобными сюжетами в *Cent nouvelles Nouvelles*. Обычный материал *фаблио* здесь итальянизирован с изысканным чувством пластики и красоты пейзажа; а грубая непристойность *мотива* просит прощения за его редкую постановку.

Рассказы Баргалли менее оскорбительны для современных представлений о приличиях, чем рассказы Сермини или Фортини. Они не отличаются от среднестатистических подобных композиций каким-либо особым сиенским качеством. Но его *Траттенименты* ценны своим вступлением, которое состоит из подробного и трогательно простого повествования о страданиях, перенесенных сиенцами во время осады 1553 года. Описание Боккаччо чумы во Флоренции было у Баргалли на уме, когда он сделал это неподдельное описание агонии города фронтисписом к рассказам о веселье и страсти. Хотя это несколько неуместно, в нем есть интерес, присущий правдивой истории очевидца.

Одну прекрасную историю, позаимствованную из анналов их собственного города, изложили два сиенских романиста Илличини и Сермини. Пальма первенства, однако, должна быть присуждена старшему из этих авторов. О Бернардо Лапини, носившем фамилию Илличини или Олличино, известно очень мало, за исключением того, что он служил как Джан Галеаццо Висконти, так и Борсо да Эсте в качестве врача и составил комментарий к *Триумфу* Петрарки. Его *Новелла* начинается разговором между некими благородными дамами Сиены, которые согласились, что тремя наиболее выдающимися добродетелями щедрой натуры являются вежливость, благодарность и щедрость. Пожилая дама, которая составила им компанию в тот раз, предложила рассказать историю, которая должна была проиллюстрировать эти качества и поднять некоторые интересные вопросы, касающиеся их применения в реальной жизни. Две сиенские семьи Де Салимбени и Де Монтанини долгое время были в холодных отношениях; и хотя их древняя вражда канула в лету, мирный договор между их домами еще не был ратифицирован, когда Ансельмо Салимбени по уши влюбился в Анжелику, единственную



сестру Карло Монтанини. Ансельмо был богат, но у Карло и его сестры из их обширных наследственных владений осталось только одно небольшое поместье, где они вместе жили на покое. Таким образом, деликатность мешала богатому Ансельмо признаться в своей привязанности, пока не произошло событие, которое дало ему возможность оказать большую услугу Монтанини. Преуспевающий член сиенского правительства пожелал приобрести дом Карло за тысячу дукатов. Карло отказался продавать это поместье, видя, что оно было единственной поддержкой его сестры и будущим источником приданого. Таммогущественный государственный деятель ложно обвинил его в измене государству. Он был брошен в тюрьму и приговорен к смертной казни или конфискации тысячи дукатов. Ансельмо за ночь до того, как Карло пригрозили казнью, заплатил этот штраф и отправил акт об освобождении из тюрьмы через слугу. Когда Карло снова оказался на свободе, он навел справки, которые, вне всякого сомнения, доказали, что Ансельмо, незнакомый ему человек, член дома, находящегося в давней вражде с его домом, оказал ему эту большую любезность. Затем ему пришло в голову, что некоторые поступки и жесты Ансельмо выдавали тайную симпатию к Анжелике. Это определило его курс, который он должен был избрать. Сообщив о своем плане своей сестре, он ночью отправился с ней наедине в замок Салимбени и, выразив свою благодарность, оставил ее во власти ее возлюбленного, как самое драгоценное, что он мог подарить спасителю своей жизни. Ансельмо, которому не было равных в этом обмене любезностями, передал Анжелику своим домочадцам, а затем в сопровождении свиты своих слуг разыскал Карло в его доме. Там он публично заявил о том, что произошло между ними, подарил Анжелике три кольца, дал ей в приданое половину своего состояния и официальным дарственным актом передал остаток своего состояния Карло. Это краткое изложение истории, которую Илличини украсил во всех деталях тонким анализом чувств и размышлениями о нескольких ситуациях. Задача, предложенная благородной даме, состоит в том, чтобы решить, кто из двух мужчин, Ансельмо или Карло, проявил более совершенную вежливость в тех или иных обстоятельствах. Как они разрешили этот сложный вопрос, пусть разбираются читатели *Novelle*.

Банделло более чем адекватно представляет ломбардскую группу романистов; и поскольку его работы уже обсуждались, будет достаточно кратко упомянуть три сборника, которые в свое время пользовались большой популярностью. Это "*Пословицы*" Антонио Корназано, "*Нотти Пьячеволли*" Страпаролы и "*Гекатоммити*" Джиральди. [128] Корнадзано был обильным писателем как на латыни, так и на итальянском. Он провел свою жизнь при дворах Франческо Сфорца, Бартоломмео Коллеони и Эрколе I. Феррарский. Одним из его ранних сочинений была "*Жизнь Христа*". Этот факт немаловажен как признак условий, в которых создавалась литература в эпоху Возрождения. Человек, снискавший себе репутацию ученым или религиозным трактатом, отваживался расширить ее шутками самого широкого юмора. *Пословицы*, которыми теперь известно только имя Корнадзано, представляют собой шестнадцать тщательно продуманных историй, очень забавных, но очень грязных. Каждый из них иллюстрирует распространенную пословицу и делает вид, что описывает обстоятельства, которые придали ей популярность. Автор начинает один рассказ простым утверждением: "*Из пустынь Фиваиды до нас дошла банальная и широко используемая поговорка: Лучше поздно, чем никогда; и вот как это произошло*". Сформулировав тему, он переходит к своему повествованию, отвлекая внимание серией абсурдов, которые приводят к неожиданной кульминации. Он завершает это так: "Аббат ответил: "Не это заставляет меня плакать, а мысль о моем несчастье, о том, что я так долго не открывал и не одобрял столь замечательное применение". "Отец, - сказал монах, - *Лучше поздно, чем никогда*." В исполнении этого мотива

есть значительная комическая сила. Наше чувство смешного стимулируется изученной диспропорцией между универсальностью пословицы и странностью инцидентов, придуманных для ее объяснения.

Страпарола прорывается в другом направлении. Большинство его романов берут свое начало в волшебных историях или *Volksmarchen*. Большой интерес вызывает *Нотти Пьячеволика* как литературное воспроизведение популярного вида, впоследствии прославленного венецианцем Гоцци. Любители фольклора могут сравнить их с сицилийскими баснями, недавно опубликованными синьором Питре. [129] Элемент причудливой фантазии замечателен во всех этих рассказах; но чудесное настолько смешано с фактами обычной жизни, что придает каждому повествованию истинный вид традиционной *новеллы*. Один из них можно упомянуть особо, поскольку он написан по тому же мотиву, что и "*Бельфегор*" Макиавелли. Рубрика гласит: "Дьявол, услышав жалобы мужей на своих жен, женится на Сильвии Балластро и забирает Гаспарино Бончо для сплетника кольца, а поскольку он считает невозможным жить со своей женой, вселяется в тело герцога Мельфи, и Гаспарино, его сплетник, изгоняет его оттуда". Между трактовкой этого предмета Страпаролой и Макиавелли сходство настолько велико, что оправдывает мнение, что первая история была просто создана по образцу второй или что обе были взяты из оригинального источника. В каждом случае именно гордость жены делает жизнь невыносимой для ее мужа-демона, и в обоих случаях он изгоняется из одержимого человека, приняв шум духового оркестра в полную силу за приближение своей буйной супруги. Но свободный и небрежный стиль повествования Страпаролы не идет ни в какое сравнение с едкой сатирой на медитативное искусство Макиавелли. [130] Та же тема была изложена на итальянском языке Джованни Бревио; и поскольку роман Макиавелли впервые появился в печати в 1549 году, роман Страпаролы "Видение света" - в 1550 году, а роман Бревио - в 1545 году, мы можем обоснованно заключить, что каждая версия была адаптацией какой-нибудь примитивной монашеской истории. [131]

Только из-за стиля было бы трудно объяснить широкую популярность "Ста десяти сказок" Джиральди Чинтио. [132] *Гекатоммиты* написаны неуклюже, а истории часто безжизненны. По сравнению с великолепием тосканской *новеллы*, остротой и блеском *Le Cene*, изяществом и вкусом Сермини или золотой беглостью речи Фиренцуолы, дикция этого благородного Феррарезе кажется скучной. И все же *Гекатоммиты* переиздавались снова и снова и были переведены на несколько языков. В Англии, через "*Дворец удовольствий*" Пейнтера, они получили широкое распространение и снабдили наших лучших драматургов, включая Шекспира и Флетчера, подсказками для пьес. Вероятно, они были в немалой степени обязаны своей известностью тому, что мы считаем их недостатками. Язык Джиральди был более понятен обычным читателям итальянского языка, чем колоритный тосканский язык сиенских авторов. В его рассказах было меньше чисто местного колорита, чем во флорентийских. Более того, они пользовались исключительным преимуществом распространения через венецианскую прессу, которая тогда господствовала на книжном рынке Европы. Но если мы отложим этот аспект стиля в сторону, мода на Cinthio в Италии и Европе сразу станет понятной. В его материале есть огромная сила и объем, которые делают его автором, с которым нужно считаться. Разнообразие сцен, которые он изображает, трагическая серьезность многих его мотивов, его близкое знакомство с манерами и обычаями класса, который никогда не перестает интересоваться вульгарных, в сочетании с большой проницательностью в выборе и умножении примеров поразительных преступлений, позволили ему заменить более утонченное искусство особой публике, для которой были написаны *Новеллы*. [133] По сравнению даже с Боккаччо, принцем

рассказчиков, Чинтио выделяется не как великий драматург или описатель, а как тот, кто изучал, анализировал, расчленил и переваривал материал человеческих действий и страстей самыми разнообразными способами. Его работы более основательны и рефлексивны, чем у Банделло; более морализированы, чем у Il Lasca. Этическая направленность как рассказов, так и дискуссий, которые они вызывают, по большей части исключительно полезна. Таким образом, несмотря на почти отвратительную откровенность, с которой нечистота, обман, жестокость, насилие и животная похоть выставляются на всеобщее обозрение, человек поднимается от прочтения *Гекатоммифи* с неизменным сознанием добра и зла. Именно отрицание этой совести делает массу итальянских *новелл* хуже, чем бытовыми.

План *Гекатоммити* заслуживает беглого упоминания, хотя бы потому, что он иллюстрирует необычную силу ума, которую Чинтио применил к своему легкому материалу. Он начинает с подробного описания разграбления Рима. Группа мужчин и женщин находит убежище от ужасов насилия, эпидемии и пыток в одном из дворцов Колонна. Когда дела становятся безнадежными, они отправляются из Чивита-Веккии в Марсель и оживляют свое путешествие рассказыванием историй. Мужчина зрелых лет открывает дискуссию длинным панегириком супружеской любви, служащим вступлением к историям, повествующим о недозволенной страсти. На дебатах этого первого дня женщины-участницы вечеринки отсутствуют. Они вмешиваются на следующий день, и в течение этого и следующих девяти дней разные члены группы рассказывают сто историй на темы, выбранные для иллюстрации. Каждый роман сопровождается обильным комментарием в форме диалога, а междувставлены песни. Таким образом, Чинтио максимально точно придерживался модели, предложенной Боккаччо. Но его структуре, хотя и искусно составленной, не хватает изящества и сладости Декамерона. Немало романов основано на исторических фактах. Например, в десятой повести девятого десятилетия он повторяет легенду о семье Борджиа — убийстве герцога Гандийского, смерти Александра от яда и побеге Чезаре. Имена изменены, но факты, изложенные Гвиччардини, можно ясно разглядеть сквозь прозрачную завесу вымысла.

Завершая эту главу о *Новелле*, можно повторить, что рассматриваемый вид повествования в своем конечном развитии был своеобразным итальянским продуктом. Первоначально полученная благодаря французским *фаблио* из средневековых латинских рассказов, *Новелла* получила в Италии более серьезную и художественную обработку. Он удовлетворил жажду народа к такому описанию жизни и нравов, какого требует великая литература; и сделал это по причинам, которые будут объяснены в следующей главе, с большей оригинальностью, с большей адекватностью особым качествам итальянского народа, чем даже их комедии. То, что Де Квинси написал о нашем театре в эпоху Елизаветы и Джеймса, можно почти применить к материалу, который *использовали Новеллисты*: "Ни одна литература, не исключая даже афинскую, никогда не представляла такого многоформного театра, такого карнавального представления, маски и антимаски страстной жизни - дышащей, движущейся, действующей, страдающей, смеющейся:

"Quicquid agunt homines—votum, timor, ira, voluptas,  
Gaudia, discursus."

Но когда мы отказываемся от материала, чтобы подумать о форме, параллель проваливается. Дальнейшее описание наших драм Де Квинси, "сценически сгруппированное,

задрапированное и великолепно раскрашенное", совершенно неприменимо к краткой, небрежной, почти прозаической прозе *Новеллы*. Несмотря на неописуемое богатство их сюжета, несмотря на те неисчерпаемые запасы сюжетов и ситуаций, характеров и мотивов, которые сделали их добычей драматургов последующих эпох, они редко поднимаются до высот поэзии и никогда не являются драмами. Художественные ограничения итальянской *новеллы* относятся к числу наиболее интересных явлений, представленных историей литературы.

---

## ГЛАВА XI.

### ДРАМА.

Первые попытки светской драмы—*Орфей* и *Тимоне*—Общий характер итальянских пьес—Придворные представления и комедии, заимствованные из латыни—Условия, при которых формируется национальная драма—Их отсутствие в Италии—Недостаток трагического гения—В высшей степени трагический материал в итальянской истории—Использование его английскими драматургами—Баллада и драма—Гуманистический уклон в Италии—Параллели между греческой и итальянской жизнью—Критика Ильей Лаской драматургов—латинизаторов—*Софонисба* из Триссино—*Росмунда* Ручеллаи—*Каначе* Спероне—*Орбекке* Джиральди—*Марианна* Дольче—"Марианна" Дольче—"Марианна"—Отрывки из греческих трагиков и Сенеки—Общий характер итальянских трагедий—Источники их провала—Влияние Плавта и Теренция на комедию—Латинские комедии ставились во Флоренции, Риме, Ферраре—Переводы латинских комедий—Манера представления при дворе—Отсутствие постоянных театров—*Каландра* Библиены—Лев X. и комедия в Риме—Обращение Ариосто со своими латинскими моделями—*Кассария*, *Суппозити*, *Лена*, *Негроманте*, *Сколастика*—Качества комедий Ариосто—Пьесы Макиавелли—*Комедия в прозе*—Фра Альбериги и Маргарита—*Клиция*—Ее юмор—*Мандрагола*—Его зловещая философия—Условия, при которых он был написан—Аретино отделяет комедию от правил латыни—Его точка зрения—*Кортегиана*, *Марескалько*, *Таланта*—В Италии было бесчисленное количество комедий, но не было большого комического искусства—Общий характер *Комедии "Эрудита"*—Ее постоянные персонажи—Джелли, Фиренцуола, Чекки, Амбра, Иль Ласка-Фарса—Заключение о моральных аспектах итальянской комедии.

Одновременно с римским эпосом Драма стала предметом изучения в Италии. Боярдо своим *Тимоне* и Полициано своим *Орфео* представили в Ферраре и Мантуе самые ранние образцы светских пьес, написанных вульгарным языком. *Тимоне*, должно быть, был написан до 1494 года, даты смерти Боярдо; и мы уже видели, что *Орфей* был, по всей вероятности, представлен в 1472 году. Знаменательно, что два поэта, сыгравшие главную роль в возрождении итальянской поэзии, должны были попробовать свои силы в двух видах композиции для сцены. В *Орфее* мы находим прямое продолжение *Храма Взаимопонимания*. Форма флорентийского религиозного представления адаптирована с очень небольшими изменениями к языческой истории. По сути, "*Орфей*" - это пасторальная мелодрама с трагической кульминацией. Боярдо в "*Тимоне*" пошел в другом направлении. Тема заимствована у Люциана, который произносит пролог, как Гауэр

произносит пролог в "*Перикле*" Шекспира. Комедия нацелена на регулярность структуры и написана в *стиле терца рима*. Однако главный герой покидает сцену до конца пятого акта, и финал повествует аллегорический персонаж, Ло Аусилио. [134]

Эти пьесы, хотя обычно считаются первыми попытками светской итальянской драматической поэзии, ни в коем случае не были самыми ранними по времени, если принять во внимание латинские пьесы ученых. [135] Помимо некоторых трагедий, которые будут упомянуты позже, здесь достаточно процитировать "*Филогению*" Уголино Пизани (Парма, 1430), "*Филодоксиуса*" Альберти, "*Полиссену*" Леонардо Бруни и "*Прогноз*" Грегорио Коррадо. Таким образом, фактом является то, что в дополнение к религиозным драмам на родном языке итальянцы с раннего периода обратили свое внимание на драматическую композицию. Тем не менее, драма никогда не процветала в Италии как форма местной и национальной поэзии. Ей не удалось освободиться, с одной стороны, от классического подражания, а с другой - от мешающих придворных церемоний и дорогостоящих развлечений. Вопрос о том, почему итальянцам не удалось развить национальный театр, легче задать, чем ответить. Попытка решить эту проблему, однако, поможет пролить некоторый свет на их интеллектуальное состояние в разгар Возрождения.

Пьесы в Италии того периода были либо религиозными *празднествами*, характерными для Флоренции, либо придворными масками, либо комедиями и трагедиями, которым ученые мужи подражали по классическим образцам, либо, наконец, пасторалями, сочетающими сценическую привлекательность Маски с действием обычной драмы. Ни один из этих пяти видов нельзя назвать в истинном смысле популярным; их авторы также не обращались к народным массам. Исполняемые в частном порядке благочестивыми братствами или эрудированными академиями, или выставляемые на торжественных мероприятиях в залах княжеских дворцов, они были не выражением национального гения, а высококультурной формой аристократической роскоши. Когда Хейвуд в своем прологе к "*Вызову красоте*" написал:

Те [т.е. пьесы], которые часто ставятся  
В Италии или Франции, даже в наши дни,  
По сравнению с нашими, скорее джигиты, чем пьесы:

когда Марлоу в первой сцене "*Эдуарда II*" заставил Гавестона, думающего, как ему отвлечь любящего удовольствия короля, воскликнуть:

Поэтому по ночам у меня будут итальянские маски,  
Сладкие речи, комедии и приятные представления:

оба этих поэта выступили с истинной критикой итальянского театра. Марлоу точно описывает сценические представления, бывшие в моде при дворах Феррары, Мантуи, Урбино и Рима, где сцена считалась одним из многих инструментов распутного развлечения. Хейвуд своей презрительной фразой "*джигиты*" указывает на смешанный характер комедий и балетов с театральными интерлюдиями и музыкальным сопровождением. Выделенные курсивом слова показывают, что английские драматурги сознавали, что разработали более благородный тип драмы, чем тот, который был поставлен в Италии. Чтобы дополнить схему, набросанную Хейвудом и Марлоу, мы должны иметь в виду, что комедии, заимствованные из латыни, такие как "*Предположения*" Ариосто, или построенные на латинских принципах, такие как



"Мандрагола" Макиавелли или "Каландра" Библиены, пользовались большим спросом в обществе, воспитанном в гуманистических традициях. Подобные усилия ученой музы пришлось по вкусу даже в Англии таким критикам, как сэр Филип Сидни, который в своей *защите поэзии* показывает, что он не смог разглядеть будущего величия национальной драмы. Но у них был фатальный недостаток - они были имитациями и экзотикой. Сцена, как бы искусно она ни украшалась учеными и фантазирующими людьми, оставалась в пределах узкой сферы придворного времяпрепровождения. То, что было простой *закуской* в елизаветинскую эпоху в Англии, сформировало все драматическое искусство итальянцев.

Если трагедия и комедия возникли естественным путем эволюции из средневековой мистерии, то у флорентийцев должна была быть драма. Мы видели, насколько богаты элементами обоих видов были *Священные собрания сопричастности*; и как люди культуры, такие как Лоренцо Медичи и Бернардо Пульчи, снизошли до их составления. Но *Священный храм Раппрезентациони* умер естественной смертью и не оставил после себя никакого наследия. Они не имели никакого жизненно важного отношения к людям ни как источник развлечения, ни как воплощение истинных мыслей и страстей расы. Созданное в назидание молодежи, их благочестие слишком часто было лицемерным, а их экстравагантная монашеская мораль находилась в вопиющем противоречии с этикой общества. Мы должны пойти гораздо глубже в нашем анализе, если хотим понять эту неспособность итальянцев создать драму.

Три условия, которыми пользуются Греция и Англия, но в которых отказано Италии, кажутся необходимыми для того, чтобы поэзия нации достигла этой заключительной стадии художественного развития. Первая — это свободная и сочувствующая публика, состоящая не из придворных и ученых, а из людей всех классов - публичный представитель всей нации, с которым драматург должен чувствовать себя в тесном *взаимопонимании*. Второй - это центр общественной жизни: Афины, Париж или Лондон: где бьется сердце нации и где ее мозг постоянно активен. Третье - это потрясение расы в результате какого-либо великого усилия, такого как персидская война или борьба Реформации, которое объединяет людей в общем сознании героизма. Взятые в совокупности, эти три условия объясняют появление драмы, способной выразить саму жизнь и душу могущественной нации, с учетом характера времени, наложенного на нее, но с правдой и широтой, которые делают ее достоянием каждой расы и эпохи. Национальная драма - это образ, созданный для себя в искусстве народом, который осознал свою силу, наслаждался своими способностями после периода успешных действий. Сосредоточенный в столице, одаренный общим инструментом самовыражения, он проявляет себя в трагедиях и комедиях, которые носят имена отдельных поэтов, но на самом деле являются воплощением духа расы. [136]

Такие условия существовали только дважды в мировой истории — один раз в Афинах времен Перикла, другой раз в Лондоне времен Елизаветы. Мера величия, на которую могут претендовать драмы Парижа и Мадрида, хотя они все еще не сравнимы с драмами Аттики и Англии, обусловлена участием французского и испанского народов в этих привилегиях. Но в Италии не было ни общественности, ни метрополии, ни агитации народа на успешную борьбу с враждебной силой. Образованные классы действительно сознавали интеллектуальное единство; но у них не было места встречи ни в одном городе, где они могли бы развивать театр на единственно возможных в то время принципах - принципах эрудиции. И, что еще хуже, не существовало энтузиазма, морального, религиозного или политического, из которого могла бы возникнуть драма. Общество, лишенное глубины мысли или серьезности страстей,



высококультурное, но лишенное энергии и устремлений, не имело в своих чреслах семени трагедии. В этих благовоспитанных итальянских дворах и кругах любителей удовольствий идиллии, *Новеллаи* видение золотого века могли развлечь людей, уставших от общественных бедствий, снисходительных к окружающим их порокам и преступности. Из этой почвы не могли вырасти деревья великой драмы. Но она дала обильный урожай комедий, поросль буйно разросшейся растительности. Более того, он был хорошо адаптирован к единственной оригинальной постановке итальянской сцены. Пасторальная комедия, достигшая совершенства в "*Аминте*" Тассо и "*Пасторе Фицо*" Гуарини и несущая в себе зачатки оперы в ее чувственных сценах, стала кульминацией драматического искусства Италии.

Независимо от этих внешних недостатков, мы находим в природе итальянского гения причину, по которой драма так и не достигла совершенства. Трагедия, составляющая душу великой драматической поэзии, после Данте почти повсеместно испытывала недостаток. Петрарка, Боккаччо, Полициано, Боярдо, Ариосто, Тассо патетичны, изящны, отточены, возвышенны, трогательны, остроумны, с чувством юмора, рефлексивны, лучезарны, изобретательны, причудливы — все, кроме сурового, страстного, трагичного в истинно героическом смысле. Даже флорентийцы, которые иногда развлекались мыслями о смерти и Страшном суде в причудливых зрелищах, таких как "Представление ада", описанное Виллани, или "Маска покаяния", разработанная Пьеро ди Козимо, или бурлескные фестивали, описанные в "Жизни Рустичи" Джорджо Вазари, — даже флорентийцы избегали в литературе того, что ужасно и наполнено душевной мукой. Ужасы *Новеллы* используются ими для возбуждения пресыщенного аппетита, для обозначения чувственных удовольствий по контрасту с развалинами и склепом. Нас никогда не приглашают на зрелище человеческой энергии, опустошенной страстью, находящейся в состоянии войны с судьбой, но превосходящей судьбу, везение и внутреннюю бурю силой воли и достоинством героизма. Невозможно представить, чтобы эти *liete brigate* юноши и девушки откликнулись на яростный призыв пролога Марстона:

Поэтому мы заявляем,  
Если в этом круге дышит какой—нибудь дух,  
Неспособный к тяжелой страсти —  
Как будто с самого рождения его обнимали на руках  
И прижимали носом к груди счастья, -  
Который подмигивает и закрывает свое представление  
От здравого смысла о том, какими были и остаются люди,  
Который не хотел бы знать, какими должны быть люди; пусть такие  
Торопыги убираются с наших представлений в черных лицах:  
мы устроим их глаза. Но если грудь  
пригвоздил к Земле горе, если сердце  
пронизано тоской брюки в течение этого кольца,  
нет ли крови, которые душат  
и душат в прямом смысле страданий,  
если ничего из этих штаммов, заполните эту супруга вырос,  
они прибывают только приветствовать.

Более суровые и, может быть, более мрачные условия внешней жизни, чем те, которыми наслаждались итальянцы, были необходимы для подготовки публики к подобным зрелищам. Не на этих аспектах человеческого существования любила останавливаться в часы отдыха раса,

привыкшая к этому благоприятному климату и облагоустроенная созерцанием полностью позолоченного искусства. *Новелла*, с ее смесью комедии и пафоса, вольности и сатиры, задала тон, как мы видели, литературе. То же качество итальянского темперамента можно проиллюстрировать на картине шестнадцатого века, которая редко достигает высоты трагедии. За исключением Микеланджело и Тинторетто, мы не найдем мастеров возвышенного и пылкого гения, способных глубоко постичь и с силой выразить волнующие настроения человеческих страстей. Рафаэль знаменует собой вершину национальных достижений, и даже более серьезные работы Рафаэля не нашли адекватных интерпретаторов среди его учеников.

Отсутствие трагического элемента в итальянском искусстве и литературе тем более примечательно, что суть итальянской истории, будь то политическая или бытовая, была в высшей степени драматичной. Когда мы рассматриваем, что нация перенесла во время гражданских войн тринадцатого и четырнадцатого веков, под тиранией таких монстров, как Эдзелино, от эпидемий, которые унесли население больших городов, и под напастью зловещих религиозных возрождений, вполне может вызвать удивление, что итальянский дух не принял суровый и трагический оттенок вместо той безмятежности и жизнерадостности, которые с самого начала отличали его. Итальянцы пережили свои трагедии в династиях Висконти и Сфорца, в соперничестве Бальони и Манфреди, в личностях Пандольфо Сигизмондо Малатеста и Чезаре Борджиа, в убийствах, отравлениях, изнасилованиях и изменах, которые составляют основу анналов их благородных домов. Но именно английские, а не итальянские поэты ухватились за эту трагическую тему и перенесли ее в свете поэзии на сцену. [137] Наши драматурги елизаветинской эпохи инсценировали легенды об Отелло и Джульетте, любви Бьянки Капелло и Виттории Аккорамбони, трагедии герцогини Амальфитанской и герцога Миланского. Есть что-то даже ужасающее в упорстве, с которым поэты типа Марлоу, Уэбстера, Форда, Мэссинджера и Тьюннера цеплялись за эпизоды крови и предательства, представленные итальянскими историями. Их самые мрачные очертания злодейства, тончайший анализ порочных мотивов, самые дерзкие картины порока - все это содержится в заколдованном круге итальянской истории. Пьеса вряд ли могла иметь успех в Лондоне, если бы у персонажей не были итальянские имена. [138] Италия очаровывала воображение северян, и воображение наших драматургов чувствовало себя как дома среди ее сцен, в которых сочетались великолепие и жестокость. Таким образом, нигде нельзя найти более правдивого изучения итальянских придворных интриг, чем в пьесах Уэбстера. Можно допустить, что его портреты написаны без рельефа и должной градации тона. Фламиньо и Босола, похоже, созданы для того, чтобы оправдать пословицу — *по-итальянски, а не дьявольски воплощенно*. И все же, прочитав "Тайную историю Борджиа" или оценив тяжесть на совести Фердинанда, когда он дрогнул перед наступлением французов на Неаполь, кто может сказать, что Вебстер преувеличил голую правду? Он лишь усилил его за счет развития своего интеллекта. Рассказ Варчи о Лоренцино де Медичи, демонстрирующем расточительность и изнеженность, чтобы обмануть герцога Алессандро, и создающем для своей цели негодяя Скорконколо из отбросов тюрем, дает полное оправдание даже заговорам Тьюннера. Ловушка, которую этот предатель расставил для Алессандро, когда он предложил предать свою собственную тетю вождю герцога, имеет большое сходство с планом Вендис в "*Трагедии Мстителя*"; в то время как непоследовательность его действий после преступления согласуется с моральным падением герцога Фердинанда перед трупом его задушенной сестры в последнем акте "*герцогини Мальфи*".

Реальность этих разыгранных трагедий, возможно, была препятствием для их имитационного представления на сцене в Италии. Когда Борджиа травили своих жертв в Риме; когда Лодовико Сфорца инсценировал смерть своего племянника в Павии; когда венецианцы обезглавливали Карманьолу; когда Сикст замышлял убийство Медичи в церкви, а Грифонетто Бальони казнил великую традицию - могла ли итальянская публика при Дворе или на Площади получить острое удовольствие, наблюдая живописное представление варварства так близко? Ощущения контраста между миром фактов и произведением искусства, которое составляет существенный элемент эстетического удовольствия, было бы недостаточно. Поэты перешли от этих преступлений к комедии и роману, в то время как политики анализировали их мотивы с беспристрастным любопытством. В то же время мы можем задаться вопросом, приветствовали ли бы деспоты трагические представления, драматизирующие их акты насилия; допустили бы они, чтобы патриотизм Брута, месть Виргиния, заговоры Катилины или падение Сеяна демонстрировались с потрясающей дух помпезностью в театрах Милана и Феррары, когда заговоры, подобные заговору Ольгейти, были частым явлением. Именно свобода английской публики и сдержанность английского характера в сочетании с глубоким пристрастием к трагическим эмоциям, присущим нашей северной крови, сделали шекспировскую драму возможной и приемлемой.

В связи с этой неспособностью итальянцев к трагедии стоит отметить, что в их популярной поэзии встречаются лишь редкие образцы баллады. Она изобилует любовными частушками и лирикой о внутренней жизни. Но упоминания об истории и трагедиях благородных семей сравнительно скудны. [139] В Великобритании, напротив, в то время как в нашей популярной поэзии очень мало сентиментальных песен, баллады о Бордере и Робин Гуде повествуют о событиях национальной истории или эпизодах реальных домашних драм, смешанных с воспоминаниями о старой мифологии. Эти стихи свидетельствуют о том, что неизвестные менестрели, создавшие их, по-настоящему оценили драматический эпизод, а их манера отличается решительной объективностью. Менестрель растворяется в своем предмете и стремится создать у своей аудитории яркое представление о действии, которое он предпринял, чтобы изложить. Раса, которая могла породить такие баллады, уже содержала в себе зародыши трагедии Марлоу. Было бы интересно продолжить эту тему и, изучив балладную литературу нескольких европейских народов, проследить, насколько далеко способности, которые при грубом состоянии общества были направлены на этот тип менестрелей, нашли в более поздний период свое истинное применение в драматургии. [140]

Недостаток трагического инстинкта у итальянцев, по-видимому, еще больше проявляется в их неспособности создавать романы более высокого типа. [141] Хотя Боккаччо - принц рассказчиков, его *Новеллы* - это рассказы, более интересные своим изяществом манер и красиво описанными ситуациями, чем анализом характера или силой сюжета. Недавние итальянские *романы* - это скорее истории, чем произведения свободной художественной литературы; и эти романы были созданы после того, как стиль сэра Вальтера Скотта был акклиматизирован во всех частях Европы. Между тем ни Бальзак, ни Жорж Санд, ни Теккерей, ни Джордж Элиот, ни Сервантес, ни Филдинг не появлялись в Италии. Ближайшим приближением к великому итальянскому роману о жизни и характерах является автобиография Челлини. [142] Как итальянцы жили, вместо того чтобы разыгрывать свои трагедии, так они жили, вместо того чтобы придумывать свои романы.

Если бы национальная драма могла быть поставлена в Италии, она могла бы появиться во Флоренции во времена правления Лоренцо Медичи. Ни в каком другом месте и ни в какой другой период итальянский гений не был более живым и централизованным. Но город - это не нация, и Compagnia di San Giovanni не была театром "Глобус". Желания флорентийцев, столь старательно удовлетворяемые их принцем-купцом, были направлены на карнавальные представления и танцы. В современных Афинах изобразительному искусству не удалось найти точки соприкосновения и самореализации на сцене, потому что людям не хватало духа и свободы, необходимых для драмы. Художники довольствовались украшением масок и автомобилей. Поэты развлекали своих покровителей романтическими историями. Ученые были поглощены пылкой страстью к древности. Микеланджело вырезал, а Лионардо рисовал чудеса современного мира. Таким образом, флорентийский гений нашел каналы, уводящие далеко от трагедии. В более поздний период, когда культура стала более универсально итальянской, можно было бы представить, что яркий дух Ариосто, пронизательное остроумие Макиавелли, добродушный юмор Биббиены породили бы причудливые пьесы, подобные Флетчеру, или оригинальные комедии нравов, подобные Джонсону и Массинджеру. Но таково было уважение этих итальянских драматургов к своим классическим образцам, что сцены даже лучших флорентийских комедий переполнены расточителями, скрягами, куртизанками, любовниками и рабынями, заимствованными у латинских авторов. Источником их вдохновения были Плавт и Теренций, Ариосто и Макиавелли, а не природа. [143] Ошибки двух братьев, путаница в сексе, открытия, что бедные девочки - потерянные дочери знатных родителей, составляют основу их сюжетов. Рамки комедии, таким образом, были античными, и драматург был сведен к узким рамкам для демонстрации "образа истины, образца нравов, зеркала жизни", которое Илья Ласка справедливо определил как надлежащий объект комического искусства.

Сходство условий жизни поздней Греции и современной Италии способствовало появлению этого обычая опираться на античные модели и обмануло поэтов, заставив их думать, что они могут безопасно применять греко-римские сюжеты к фактам романтики пятнадцатого века. С турком в Отранто, с кардиналами Эсте и Медичи, противостоявшими его наступлению в Венгрии, с эпизодами французского вторжения, с неразберихой при разграблении Рима было достаточно социальной анархии и общественной опасности, чтобы оправдать драматические интриги, основанные на похищении людей и анагноризисе. Драматурги, экранизируя комедии Плавта и Теренция, в полной мере использовали преимущества этих соответствий. У Клаудио в "*Предположениях*" Ариосто украли сына при взятии Отранто. Бартоло в "*Сколастике*" потерял из виду свою предполагаемую жену в момент изгнания Лодовико Сфорца из Милана. Каллимако в "*Мандраголе*" Макиавелли остался в Париже, чтобы избежать неприятностей, связанных с вторжением Карла VIII. Лидио и Сантилла в "*Каландре*" Биббиены, дети Бландо в "*Таланте*" Аретино были захвачены турками. Фабрицио из "*Инганнати*" погиб при разграблении Рима. Маэстро Корнелио из "*Фурто*" Амбры был схвачен немцем Ланци. В "*Кофанарию*" того же автора есть девушка, похищенная во время осады Флоренции. Само по себе рабство ни в коей мере не устарело в Италии на закате средневековья; и работороговец из *Кассарии* Ариосто, которого с трудом отличали от обычного содержателя публичного дома, не был настолько анахроничным, чтобы быть невозможным. Паразиты латинской комедии нашли своего двойника в клиентах богатых семей и более бедных придворных князей. Незаменимый Давус был представлен телохранителями богатых домовладельцев. *Майлз глориозус* вновь появился в "*Профессиональных бравы*" и "*капитанах наемников*". Таким образом, персонажи латинской сцены могли легко быть снабжены итальянскими масками. И все же оставалась некоторая

неловкость в подгонке этих новых масок к старым фигурам непрофессионалов; и когда мы читаем подлинные итальянские комедии Аретино, особенно "*Кортиджану*" и "*Марескалько*", мы чувствуем, как много было потеряно для нации из-за строгой приверженности ее великих драматургов, Ариосто и Макиавелли, условностям "*Комедии эрудитов*".

Пример Ариосто и Макиавелли привел даже лучших флорентийских драматургов — Чекки, Амбру и Джелли — на ложный путь. Пьесы этих молодых авторов изобилуют воспоминаниями о *Суппозити* и *Клиции*, адаптированными с несравненным мастерством и юмором к современным обычаям, но страдающими от слишком строгого следования образцам, которые, в свою очередь, были скопированы с античных. Только в середине шестнадцатого века критика затронула жилу здравого смысла. Илья Ласка, заслуживающий большой похвалы за свою проницательность, вел неустанную войну против комедии *анагноризиса*. В прологе к своей "*Гелосии*" он говорит: [144] "Все комедии, которые были показаны во Флоренции после осады, заканчиваются обнаружением потерянных родственников. Это стало настолько раздражающим для аудитории, что, когда они слышат в ходе спора о том, что при взятии этого города или разграблении того были потеряны или похищены дети, они слишком хорошо знают, что за этим последует, и охотно покинули бы зал.... Авторы таких комедий смешивают новое и старое, античное и современное воедино, создавая мешанину, без рифмы и причины, без головы и без хвоста. Они разворачивают свои действия в современных городах и изображают нравы современности, но при этом навязывают устаревшие обычаи и повадки далекой древности. Затем они оправдывают себя, говоря: Плавт поступил так, и таков был путь Менандра и Теренция, никогда не замечавших, что во Флоренции, Пизе и Лукке люди живут не так, как они привыкли жить в Риме и Афинах. Ради всего святого, пусть эти ребята займутся переводами, если у них нет склонности к изобретательству, но перестанут портить собственность других и свою собственную". В прологе к "*Spiritata*" содержится аналогичная полемика против "того, что должно произойти в самые неподходящие времена". [145] В прологе к *Стреге*, после еще одного осуждения "*quelle recognizioni deboli e sgarbate*", он переходит к нападкам на авторитет древних критиков, на которых опиралась педантичная школа: [146] "Аристотель и Гораций знали свое время. Но мы совершенно другие. У нас другие нравы, другая религия, другой образ жизни; и поэтому наши комедии должны быть написаны в другой манере. Во Флоренции люди живут не так, как в Риме и Афинах. Здесь нет рабов; не принято усыновлять детей; наши сутенеры не выставляют девочек на продажу с аукциона; и солдаты нынешнего столетия не уносят младенцев в длинных одеждах при разграблении городов, чтобы воспитать их как собственных дочерей и дать им приданое; в наши дни они добывают столько добычи, сколько могут, и если девушки или замужние женщины попадают к ним в руки, они либо требуют большой выкуп, либо лишают их девственности и чести".

Эта полемика Ласки, как и все, что он говорит об искусстве и целях комедии, очень разумна. Но в то время не было надежды на великую комедию нравов. Между тиранией Медичи и давлением инквизиции, подозрительностью Испании и беспокойством папы о реформе нравов была уничтожена свобода, необходимая для нового развития драматического искусства. И даже если внешние условия были благоприятными, дух гонки был израсходован. Вся интеллектуальная энергия теперь терялась в трясине академических дискуссий и литературных диспутов по поводу словесных тонкостей. Внимание было возвращено к изучению Петрарки и Боккаччо. Авторам, стремящимся прежде всего к корректности, рабски соблюдающим правила и абсурдно боящимся недостатков друг друга, не хватало материала для творчества. То, что было сказано о комедии, еще более верно в отношении трагедии. Трагические драмы этого периода



застывшие и безжизненные, предназначенные для иллюстрации критических принципов, а не для разжигания и очищения страстей. Они не имеют никакого отношения к духу народа или времени; и кровь, пролитая в конце, не в состоянии отличить их от нравоучительных излияний в самых пустых стихах. [147]

Первой регулярной итальянской трагедией была "Софонисба" Джана Джорджо Триссино, законченная в 1515 году и шесть раз печатавшаяся до даты ее первого представления в Виченце в 1562 году. [148] Триссино был человеком огромной эрудиции и кропотливого интеллекта, который посвятил себя вопросам грамматической и литературной точности, с неутомимым усердием изучая критику античности и стремясь установить каноны для регулирования правильного итальянского сочинения. Он ни в коем случае не был лишен оригинальности цели и считал себя пионером новинок в поэзии. [149] Таким образом, помимо нововведений в второстепенном вопросе орфографии, он поставил перед собой задачу восполнить недостатки итальянской литературы, создав эпос в героическом стиле и трагедию, которая должна была конкурировать с афинскими. Он глубоко изучил поэтику и полагал, что анализ эпоса и драмы Аристотелем может быть использован в качестве рецептов для создания подобных шедевров на современном языке. [150] "Италия либерата" и "Софонисба", достойные, но безжизненные упражнения, которым не хватало ничего, кроме поэтического гения, были результатами этих амбициозных теорий. Аристотель руководил и тем, и другим, в то время как Гомер послужил общепризнанным образцом для героической поэмы Триссино, а Софокл был скопирован в его пьесе. *Italia Liberata* здесь не место говорить. *Софонисба* основана на известном эпизоде Пунических войн, когда Массинисса женился на жене Сифакса вопреки явно выраженной воле Лелия и Сципиона. Она принимает яд по приказу своего нового мужа, и ее смерть становится катастрофой. В Лелио, Сципионе и Массиниссе есть некоторая попытка обозначить характер; но эти люди не действуют и не реагируют друг на друга, и в пьесе нет настоящего драматического движения. Софонисба проходит через это автоматически, протягивает руку Массиниссе без угрызений совести из-за Сифакса, выпивает яд как послушная девочка и умирает с благопристойным, но неэффективным пафосом. Массинисса играет роль идиота, посылая ей яд, который, как он думает, она, по-видимому, не примет. Его удивление и горе, не меньшие, чем его предыдущий порыв страстной любви, остаются неизменными. Одним словом, Триссино выбрал хорошо известную историю из римской истории и забыл, что для того, чтобы драматизировать ее, он должен представить обстоятельства не как пересказанную басню, а как последовательность действий, определяемую сильными и убедительными мотивами. Две основы драматического искусства - действие, разворачивающееся на глазах зрителей, и то, что Гете называл *мотивировкой* каждого происшествия, - бросаются в глаза своим отсутствием. Будущий трагический поэт был слишком внимателен к правилам — его единству, его дикции, его соединению сцен, которые должны проходить на сцене без перерыва, его использованию хора в гармонии с античным прецедентом, — чтобы интенсивно воспринимать или ярко выражать. По форме "Софонисба" является точной имитацией аттической трагедии, а хороший вкус ее автора обеспечивает определенное бледное и холодное отражение классической простоты. Чистый стих разумно смешан с лирическими метрами, которые появляются только в моменты обострения чувств. Хор играет ненавязчивую роль в диалоге и произносит соответствующие оды в нужных местах. Следовательно, "Софонисба" была расценена как триумф мастерства образованной аудиторией, к которой единственной апеллировал автор. Его изобретательность и ученость



были таковы, что они могли оценить их по достоинству. Недостаток жизненности и силы воображения не поражал людей, привыкших судить о поэзии по правилам и прецедентам.

Многие ученые вошли в списки, соревнуясь с Триссино. Среди них первое место следует отдать Джованни Ручеллаи, чья "*Розмунда*" была написана почти одновременно с "*Софонисбой*" и исполнялась перед Львом X. в садах Ручеллаи по случаю визита папы во Флоренцию. Главное достоинство *Rosmunda* - краткость. Но у этого есть фатальный недостаток: это история, рассказанная в сценах и диалогах, а не действие, развивающееся через серию взаимосвязанных инцидентов. Отец Розмунды, Комундо, был убит в битве с лангобардами при Албуино. Подобно Антигоне, принцесса идет ночью, чтобы похоронить его труп; и когда тиран угрожает ей, она отвечает языком, заимствованным у Софокла. Албуино обезглавливает Комундо и делает из его черепа кубок для вина, из которого после женитьбы на Розмунде он заставляет ее пить. Это определяет катастрофу. На сцене появляется Альмахильда и убивает Албуино в его палатке. Нам остается гадать о будущем браке убийцы с героиней. То, что старая сказка о *донне Ломбарде* в высшей степени подходит для трагического обращения, не вызывает сомнений. Но столь же очевидно, что Ручеллаи не сумел драматизировать это. Альмахильда появляется только в четвертом акте, и он убивает Албуино, не общаясь предварительно с Розмундой. Ужасная сцена банкета и инцидент с убийством описаны посыльными, в то время как главные действующие лица редко разговаривают друг с другом лицом к лицу. Суть пьесы изложена в диалогах со слугами. Это злоупотребление Вестником и второстепенными персонажами, введенное с единственной целью описать и соотнести то, что должно быть разыграно, не свойственно *Розмунде*. Это ослабляет все трагедии шестнадцатого века, сводя их сцены к пустым дискуссиям, где один человек рассказывает другому о том, что задумал автор, но чего он не может донести до своей аудитории. Опасаясь напрочь свое воображение отображением действующих лиц, поэт старательно отделяет главных действующих лиц друг от друга, снабжая героя и героиню тенью или эхом, чьи сочувственные высказывания служат для раскрытия сюжета, не предъявляя никаких требований к силе изложения драматурга. К несчастью для трагических поэтов, прецедент Сенеки, казалось, оправдывал этот ложный метод драматической композиции. А трагедии Сенеки, как мы знаем, были написаны не для действия, а для декламации.

Кульминацией этих дефектов является *Canace* Сперона Спероне. История ужасна. У Эоло, бога ветров, двое детей, Канасе и Макарео, рожденных одновременно его женой Дейопеей. Под пагубным влиянием Венеры эта несчастливая пара влюбляется, и плодом их союза становится младенец, которого убивают сразу после рождения. Брат и сестра совершают самоубийство по отдельности, после того как гнев их отца пролил свет на их страсть. Чтобы оправдать демонстрацию инцеста в такой отталкивающей форме, должны были быть, по крайней мере, такие сцены самоотдачи импульсу, какие Форд нашел для Джованни и Аннабеллы; или поэт мог бы предложить действие сил, неподвластных человеческому контролю, идя по стопам Еврипида; или, опять же, он мог бы подняться от грязных фактов греха в область идеальной страсти, представив властную личность в своих главных действующих лицах. Ничто в этом роде не искупает мрачного отвращения его сюжета. Первый акт состоит из диалога между Эоло и его великим визирем; второй - из диалога между Канасе и ее няней; третий - из диалогов между Дейопеей и ее слугами; четвертый - из рассказа Посыльного; пятый - из диалогов Макарео со своим камердинером и приспешником его отца. Этот анализ ситуаций показывает, как мало драматического гения Спероне приложил к выбранной им отвратительной теме. *Canace* - это последовательность разговоров, относящихся к событиям, происходящим за пределами сцены,

и которые не предполагают игры характеров главных персонажей. Вся она написана в лирических тонах с подчеркнутой дикцией, где риторические измышления производят тот же эффект, что искусственные цветы и ленты, наклеенные на скелет.

У Джиральди, автора "*Гекатоммифи*", дела обстоят немногим лучше в его *Орбече*. [151] Это пьеса, основанная на одной из собственных повестей поэта. [152] Орбече, невинное дитя Сулмоны и Селины, привела своего отца к раскрытию супружеской неверности своей жены его собственному старшему сыну. Селина, убитая вместе со своим любовником, оказывает пагубное влияние из мира призраков на эту дочь, которая невольно выдала свой грех. Орбече тайно женится на низкородной Оронте, и у нее от мужа двое сыновей. Сульмоне, узнав об этом *мезальянсе*, убивает Оронте и его детей в тайном месте и преподносит его голову и руки в подарок своей несчастной дочери. После этого Орбеш закалывает своего отца, а затем обрывает собственную жизнь. К ужасам экстравагантных страстей и кровопролития мы привыкли в произведениях наших низших драматургов. Возможно, было бы несправедливо ссориться с Джиральди за то, что он выбрал столь мрачную тему, если бы можно было найти какое-либо оправдание волнующим сценам или ярким происшествиям. К несчастью, его тяжеловесной трагедии не хватает драматического действия и страсти. Вместо этого нас угощают рассуждениями в стиле Сенеки и описаниями, которые были бы душераздирающими, если бы не их непреодолимая холодность. Никакое количество преступлений и кровопролития не искупит стационарный механизм этого разоблачения.

Лишенные драматического чутья, эти итальянские ученые могли бы искупить свою сущностную слабость острым анализом характера. Их трагедии могли бы, по крайней мере, содержать стихотворные исследования мотивов, метрические эссе о ведущих страстях. Но мы тщетно ищем такой компенсации. Обычные тираны, обычные любовники, риторические педанты формируют *своидраматические личности*. Присущие *Новелле* пороки, растянутые до чрезмерной длины и облеченные в формы античного искусства, сводят на нет труд лампы и напильника, затраченный на них. [153] Если бы требовалось выбрать одну пьесу, в которой виден проблеск драматизма, мы могли бы указать на "*Марианну*" Лодовико Дольче. Здесь страсть любви в тиране, чрезвычайно нежном, но эгоистичном, вызывающем подозрения малейшим намеком и ревнивом до безумия Отелло, изображена с большим мастерством. Ирод - фантастический Креонт, который убивает воображаемого любовника Марианны, а затем убивает саму Марианну, двух своих сыновей от нее и ее мать в последовательных пароксизмах безумной мстительности, слишком поздно пробуждаясь от своего сна о членовредительстве и испытывая постыдные угрызения совести. Хотя его убежденность в том, что Марианна намеревалась отравить его, и его убеждение в ее прелюбодеянии с Созмо настолько плохо подкреплены разумными мотивами, что кажутся смешными, воздействие этих убеждений на его звериную натуру приводит к более реальному движению, чем это обычно бывает в итальянских трагедиях. Неизбежный Припев используется для произнесения нравоучительных банальностей, а роль Вестника злоупотребляется подробным и отвратительным описанием казней, которые не внушают ужаса.

Рассмотренные до сих пор трагедии, хотя и соответствуют типу классической драмы, были написаны на оригинальные сюжеты. И все же лучшими пьесами этой педантичной школы являются те, которые в точности следуют какому-нибудь аттическому образцу. "*Орест*" Ручеллаи, созданный в подражание "Гении" из *ИФИв Тавриде*, намного превосходит "*Росмунду*" не только как поэму действия, но и по богатству и красоте стиля. Того, что Ручеллай

испортил сюжет Еврипида своими изменениями, растянув знаменитую сцену узнавания до тех пор, пока мы не будем вынуждены предположить, что Орест и Ифигения продолжали игру во взаимное непонимание из уважения к поэту, и довели состязание между Орестом и Пиладом до абсурда, следовало ожидать. Ученый в своем исследовании едва ли может надеяться улучшить творчество поэта, сами недостатки которого были недостатками драматического качества. Он воображает, что расширение поразительных ситуаций усилит их и что добавление остроумной риторики сделает простое действие более эффективным. Верно обратное; и лучшая строка, доступная такому поэту, - это создать точную версию своего оригинала. Это было сделано Луиджи Аламани, чей перевод "*Антигоны*", хотя и допускающий возражения со стороны ученых, является блестящим и прекрасным образцом итальянского стихосложения. Лодовико Дольче в своей "*Джокасте*" попытался переделать "*Фениссу*" с весьма незначительным успехом; в то время как Джованни Андреа делл'Ангиллара искажил "*Эдипа Тираннуса*" в своем "*Эдиппо*", добавив заключительный акт и вплетя эпизодический материал, заимствованный у Сенеки. Едва ли можно себе представить более отталкивающую трагикомедию, чем эта *пастиччо* Софокла и Сенеки. Тем не менее, Квадрио и Тирабоски упоминают о нем с осторожными комплиментами, и он удостоился чести публичного чтения в Виченце в 1565 году, когда Палладио построил для этой цели театр в благородном Палаццо делла Раджоне. Мы не можем созерцать эти *отличительные особенности* стандартных шедевров без смешанных чувств презрения и жалости. Проросшие, как грибы, на почтенных ветвях августейшей поэзии, они пережили свой период заплесневелой славы и теперь могут быть причислены к тем вещам, которым мир с большой охотой позволил бы умереть. Неуместность такого представления достигла апогея в "*Туллии*" Лодовико Мартелли, где римская легенда о Луции Тарквинии жестоко изменена в соответствии с сюжетом "*Электры*" Софокла. Ромул появляется в конце пьесы как *бог из машины*, и невыносимую скуку речей можно представить себе по тому факту, что одна из них занимает 211 строк.

Эти трагедии были литературной выдумкой ученых, писавших без всякой связи с миром действия или аудиторией оживленных городов. Применяя правила Аристотеля и Горация, пародируя Софокла и Еврипида, копируя худшие ошибки Сенеки, исправляя, ошеломляя, переделывая, вводя в заблуждение, изобретая мелкие ловушки вместо заговоров, ошибочно принимая кровопролитие и жестокость за террор, следя за тонкостями дикции, сочиняя банальные предложения вместо лирических припевов, сосредоточившись на чем угодно, кроме основных моментов страсти, характера и действия, они создали самый унылый *caput mortuum* неразумного производства, которым является меланхолия. долг историков вести хронику. Их персонажи - тени, вызванные в камере-обскуре мозга педанта фигурами, которые пересекли орбиту его уединенных занятий. Ни одно дыхание или жизненный сок не оживляют этих формальных марионеток. Их движения страсти - это спазмы механизмов. Никакое очарование поэзии, никакие всплески лирической музыки, никакие превращения трагической торжественности в иронию или сарказм не дают облегчения от неуклюжих ужасов и затхлых рассуждений, взвешенных на вес и меру в свинцовых актах. Невыносимая многословность угнетает читателя, который продирается сквозь речи, исчисляемые сотнями строк, удивляясь, как вообще аудитория может выносить муки их декламации. Каждая пьеса представляет собой плоскую и засушливую пустыню, усеянную курганами вымерших фраз в манере Сенеки и пирамидами размышлений, навороченных из заурядных книг педагога.

Неудача итальянской трагедии была неотделима от ее искусственного происхождения. Это был сознательный продукт культурных людей, которые не стремились ни к чему более

благородному, чем подражание древним и соблюдение неприменимых правил. Проклятие интеллектуального бесплодия тяготело над изголодавшимися членами этой системы с момента их рождения, и из них не вышло ничего лучшего, чем наш собственный *Горбодук*. Эта трагедия, построенная по ложному итальянскому методу, действительно является признаком того, что мы, англичане, могли бы выстрадать, если бы Сидней и двор добились своего с помощью елизаветинской драмы.

Гуманистические влияния пятнадцатого века едва ли были менее неблагоприятны для национальной комедии в ее начале, чем для трагедии. Хотя в *Сакре Раппрезентациони* содержались зародыши народного фарса, хотя диалектные интермедии забавляли жителей более чем одной итальянской провинции, среди которых особо следует упомянуть неаполитанский *фарс*, все же драматурги эпохи Возрождения предпочитали Плавта и Теренция коренным произведениям своего времени и страны. [154] Мы можем с сожалением отметить этот факт, поскольку он помог лишить итальянцев национального театра. Тем не менее, мы не должны забывать, что это было неизбежно. Гуманизм объединил несколько районов Италии в рамках общей культуры, стирая диалектные различия и приводя отдельные элементы нации к сознанию интеллектуального единства. Разделенные на венецианцев, флорентийцев, неаполитанцев, ломбардцев и римлян, члены итальянской общины осознали свою идентичность в духовном городе, который они отвоевали у прошлого. То, что английский перевод Библии сделал для нас, восстановление латыни и гуманистическое образование средних классов сделали для итальянцев. Для флорентийского ученого развить комические элементы, существующие в *Празднике*, для неаполитанца усовершенствовать суть *Фарса*, в любом случае, казалось бы, то же самое, что ограничить себя рамками одной провинции. Но вся нация обладала латинскими поэтами как общим наследием, и на основании Плавта флорентийцы и неаполитанцы могли понимать друг друга. Поэтому было естественно, что культурные ордена, привлеченные к общению древними, обращались к ним как к образцам искусства, которое они намеревались сделать национальным. Вместе с этим властным инстинктом, который побуждал итальянцев создавать свою литературу в согласии с повелительным духом эпохи, мы должны учитывать модное безразличие к народным и малоизвестным формам поэзии. Принцы и их придворные одинаково стремились переделать современные обычаи в соответствии с классикой. Неграмотные механики могли развлекаться фарсами. [155] Мужчины, которые однажды попробовали изысканную и острую соль аттического остроумия, не могли переварить ничего проще сцен из античной комедии.

Таким образом, мы обнаруживаем, что в конце пятнадцатого века было обычным делом пересказывать пьесы Плавта и Теренция на языке их оригинала. Паоло Компарини во Флоренции в 1488 году написал пролог к *Menæchmi*, который представляли его ученики, к большому неудовольствию старейших религиозных обществ, которые считали, что крушение их *Фестиваля* было связано с этим возрождением античности. [156] Помпониус Лет в Риме примерно в то же время призвал членов своей Академии репетировать Теренция и Плавта во дворцах знати и прелатов. [157] Сформированная им труппа молодых актеров была нанята кардиналом Рафаэлло Риарио для участия в великолепных спектаклях, которые он устраивал для развлечения папского двора. Во время понтификата Сикста IV. и Иннокентий VIII, мавзолей Адриана, тогда еще не превращенный в крепость, или же площади Рима были временно устроены как театры для этих выставок. [158] Именно на этой сцене Томмазо Ингирами благодаря своей блестящей игре в "*Ипполите*" Сенеки получил фамилию Федра, которая сохранилась за ним на всю жизнь. В понтификат Александра мы слышим о подобных

представлениях, например, когда по случаю свадьбы Лукреции Борджиа с герцогом Феррарским в 1502 году в Ватикане были представлены *Менешми*. [159]

Двором, который больше всего преуспел в возрождении латинской комедии, был двор эстенси в Ферраре. Эрколе I. провел нежную юность, изучая гуманистику, собирая рукописи и поощряя своих придворных делать итальянские переводы древних авторов. Он проявлял особый интерес к театральным композициям и не жалел сил на постановку латиноамериканских комедий со всем великолепием современного искусства на сцене. Так, в дневниках Феррарезе упоминается изображение *Менешми* 1486 года, стоимость которого превышала 1000 дукатов. В 1487 году внутренний двор замка был оборудован как театр для выставки пасторали Николо да Корреджо "*Чефало*". [160] Снова, по случаю помолвки Аннибале де Бентивольи с принцессой из семьи Эсте, был исполнен "*Амфитрион*"; а в 1491 году, когда Анна Сфорца отдала свою руку Альфонсо д'Эсте, повторилась та же комедия. В 1493 году Лодовико Сфорца, находясь с визитом в Ферраре, стал свидетелем представления *Menæchmi*, которое так восхитило его, что он упросил Эрколе прислать свою труппу в Милан. Герцог отправился туда лично в сопровождении своего сына Альфонсо и благородных придворных актеров, среди которых Лодовико Ариосто играл определенную роль. Позже, в 1499 году, мы снова слышим о латинских комедиях в Ферраре. Бембо в письме того же года упоминает *Троицу*, *Пнулуса* и *Евнуха*. [161]

Вполне вероятно, что латинские комедии читались в Ферраре, как и в Риме, в оригинале. В то же время мы знаем, что и Плавт, и Теренций переводились на итальянский для развлечения аудитории, пока еще лишь частично знакомой с древними языками. Тирабоски упоминает "*Амфитрионе*" Пандольфо Колленуччо, "*Кассину*" и "*Мостелларию*", переложенные в "*терце рима*" Джироламо Берардо, и "*Менехми*" герцога Эрколе, среди самых ранних из этих версий. Гуарини и Ариосто продолжили свой путь переводами с латыни, сделанными для особых случаев. Так итальянская комедия начала отходить от латыни. После представления оригинальных пьес последовал перевод, а после перевода - имитация. Дальнейший переход от имитации к свободе никогда не был совершенным. Комическая драма, форма которой определялась обстоятельствами ее возникновения, решительно оставалась *эрудированной комедией*. Адаптированный к условиям современной жизни, он никогда не терял зависимости от латинских образцов; и его самые остроумные изображения нравов были искажены воспоминаниями, которые обрекают их на место среди художественных гибридов. Ариосто, который так много сделал для того, чтобы придать итальянской комедии отпечаток своего собственного гения, был воспитан, как мы уже видели, в традициях латинского театра герцога Эрколе; и Ариосто передал закон своему самому гениальному преемнику Чекки. Пегас итальянской драмы, если я позволю себе пародийную метафору, был мулом, рожденным крепким ослом латыни на резвой кобыле итальянского духа; и он обладал бесплодием мула.

1502 год, когда Лукреция Борджиа приехала в Феррару в качестве невесты Альфонсо д'Эсте, знаменует собой кульминацию этих латинских представлений. [162] Эрколе устроил театр во дворце Подеста (ныне называемом Палаццо делла Раджоне), который был соединен с замком частной галереей. Его труппа, набранная из Феррары, Рима, Сиены и Мантуи, насчитывала сто десять актеров обоего пола. Были приглашены опытные певцы, танцоры и сценографы, чтобы придать зрелищу насыщенности. Мы слышим музыкальные интерлюдии в исполнении шести скрипок; в то время как каждая комедия была разнообразна танцами сарацин, сатиров, гладиаторов, дикарей, охотников и аллегорических персонажей. [163] Представление длилось более пяти вечеров, и в каждом случае главной пьесой была комедия Плавта. В первый вечер

был дан *Эпидикус*; во второй - *Вакхиды*; в третий - *Майлз Глориозус*; в четвертый - *Азинария*; в пятый - *Казина*. Из отчетов Каньоло, Замботто и Изабеллы Гонзага мы приходим к выводу, что неграмотная публика сочла декламацию комедий Плавтино несколько утомительной. Они были в том же положении, что и немзыкальные люди современности, обреченные слушать Музыку Страсти Баха и боящиеся выразить свое недовольство. И все же эти более легкомысленные зрители получали огромное удовольствие от остроумных балетов, сопровождавшихся музыкой, которая дополняла каждое действие. Событие было незабываемым. За эти пять вечеров Феррарский двор представил модному миру Италии тщательно проработанную картину латинской комедии, обрамленную роскошными современными арабесками. Простота Плавта, исполненная с точностью, порожденной благоговением к античному искусству, была подчеркнута экстравагантностью, заимствованной из средневекового рыцарства, приправленной восточными ассоциациями, усиленной музыкой и окрашенной яркими оттенками воображения Феррарезе. Город Боярдо, Досси, Белло, Ариосто напрягал все свои ресурсы, чтобы изобрести фантастические декорации для античности. Это было все равно, как если бы Челлини пригласили установить ониксовую статую Августа в лабиринтах золотой работы и эмали для украшения живота великой герцогини.

Мы можем без преувеличения утверждать, что практика сцены Феррарезе, кульминацией которой стали брачные представления 1502 года, определила будущее итальянской комедии. Моде двора Эрколе следовали все покровители драматического искусства. Когда была написана пьеса, автор планировал ее в связи с подчиненными выставками танцев и музыки. [164] Он написал поэму в пяти действиях по образцу Плавта или Теренция, понимая, что его сцены классической простоты будут встроены в гротески аллегории *cinqe cento*. Все представление длилось около шести часов; но сама комедия была лишь частью развлечения. Для большинства зрителей танцы и театрализованные представления были главной достопримечательностью. [165] Поэтому неудивительно, что драма, рассматриваемая как отрасль высокого поэтического искусства, была задушена ростом ее простых принадлежностей. Это также не противоречило господствующим тенденциям Возрождения. У нас нет оснований предполагать, что даже Ариосто или Макиавелли не одобряли участие художников, подобных Перуцци, музыкантов, подобных Далле Виуоле, архитекторов, подобных Сан-Галло, и танцовщиков с эфемерными достоинствами, в триумфе их пьес.

Привычка рассматривать сценические представления как дополнение к экстравагантной придворной роскоши препятствовала развитию театра, в котором гений поэтов мог бы блистать незамутненным интеллектуальным блеском. Отсутствие постоянных зданий, предназначенных для актерского мастерства, в любом крупном итальянском городе снова может быть причислено к причинам, сдерживающим распространение драмы. Когда нужно было разыграть пьесу, по этому случаю за большие деньги сооружалась сцена. [166] Это правда, что Альфонсо I. построил театр по проекту Ариосто в Ферраре в 1528 году, но он сгорел дотла в 1532 году. Согласно Грегоровиусу, Лев X. установил один в Риме на Капитолии в 1513 году, [167] способный вместить две тысячи зрителей, которые были свидетелями представления *Suppositi*. Однако, по-видимому, это не использовалось постоянно; и только во второй половине шестнадцатого века театры стали частью роскошных резиденций принцев. Остается одна драгоценная реликвия тех более постоянных сцен, демонстрирующая стиль, который они тогда приняли. Это театр Фарнезе в Парме, возведенный в 1618 году Рануцио I. по проекту Галеотти Алеотти из Феррары. Он вмещал семь тысяч зрителей и, хотя сейчас находится в руинах, по-прежнему является величественным и гармоничным памятником архитектурного великолепия.



[168] Чего, однако, всегда не хватало в Италии, так это театра, открытого для всех классов и в любое время года, где люди могли бы быть покровителями своих драматургов. [169]

Переход от латинской комедии к итальянской был осуществлен почти одновременно тремя поэтами - Бернардо Довицио, Лодовико Ариосто и Никколо Макиавелли. Довицио родился в Биббине в 1470 году. Он присоединился к кардиналу Джованни Медичи и получил алуя мантию от своего хозяина в 1513 году. Нам не нужно беспокоиться о его церковной карьере. Достаточно сказать, что *"Каландра"*, которая выдвинула его на первое место среди литераторов Италии, была написана до его возведения в сан кардинала и впервые была исполнена в Урбино где-то между 1504 и 1513 годами, возможно, в 1508 году. Читатель, вероятно, уже заметил, что самой популярной латинской пьесой, как в Ферраре, так и в Риме, были *Менестрели* Плавта. В *"Каландре"* Довицио влияние этой комедии настолько заметно, что лучше всего мы можем описать ее как приспособление латинской формы к итальянским условиям. Интрига зависит от близкого сходства брата и сестры, Лидио и Сантиллы, появление которых по очереди в мужском и женском костюмах приводит к множеству фарсовых инцидентов. Название происходит от Каландро, простака в духе Каландрино; и интересен сюжет *Новеллы*. Персонажи очень слегка набросаны, но движение непрерывное, а диалог всегда живой. *"Каландра"* добилась немедленного успеха, воспроизведя юмор Боккаччо и изобретение Плавта на самом остроумном народном наречии. [170] Знаменитое письмо Бальдассаре Кастильоне, описывающее его представление в Урбино, подробно описывает великолепие декораций и нарядов, масок Ясона, Венеры, Любви, Нептуна и Юноны в сопровождении танцев Морриса и концертов струнных инструментов, которые были представлены в качестве интермедий. [171] Из Урбино комедия прошла через все дворы Италии, снискав высочайшую благосклонность в Риме, где Лев не раз назначал ее представление. Один из таких случаев был запоминающимся. Желая развлечь маркизу Изабеллу Мантуанскую (1514), он с большой помпой поставил *"Каландру"* на своей частной сцене в Ватикане. Бальдассаре Перуцци разработал и расписал декорации, придав новый импульс этому виду искусства красотой своих изобретений. [172]

У Лео был ненасытный аппетит к сценическим представлениям. Комедии в новом латинизированном стиле были его любимым развлечением. Но он также каждый год приглашал в Рим Сиенскую труппу Роцци, которая играла только фарсы; не брезговал он и еще менее артистичной буффонадой, как можно заключить из многих историй, рассказанных о нем. [173] В 1513 году Лев открыл театр на Капитолии, и здесь в 1519 году, окруженный двумя тысячами зрителей, он стал свидетелем выставки *"Предположений"* Ариосто. У нас есть описание этой сцены, сделанное очевидцем, который рассказывает, как папа сидел у входа на галерею, ведущую в театр, и своим благословением допускал тех, кого считал достойными принять участие в ночных увеселениях. [174] Когда зал был полон, он занимал свой трон в оркестре и сидел с биноклем в руке, наблюдая за игрой. Рафаэль написал пейзаж, который, как говорят, был и, несомненно, так и было, чрезвычайно красив. Поведение Льва возмутило иностранных послов, которые сочли неприличным, что папа римский не только выслушивает двусмысленные шутки из Пролога, но и неумеренно смеется над ними. [175] Как обычно, антракты состояли из вокальных и инструментальных концертов с балетами на классические и аллегорические сюжеты.

Теперь уже достаточно сказано о модном способе представления комедий по всей Италии. Упоминание о развлечениях Лео в 1519 году вводит в тему пьес Ариосто. *Suppositi*, первоначально написанный в прозе, а затем переведенный автором на стихи, впервые появился в 1509 году в Ферраре. В предыдущем году Ариосто выставил "*Кассарию*", которая, как и "*Суппозити*", была задумана в прозе и впоследствии переложена *ямбом* ссдручоло

В комедиях Ариосто образцом римского искусства становится непрофессионал, одетый в соответствии с различными модами итальянского Возрождения. Проволочную работу, так сказать, Плавта или Теренция можно обнаружить повсюду; но этот скелет был облечен в современную плоть и кровь, облачен в костюм феррарезе и обучен шагам современной моды. В традициях комедии Плавта мы находим в каждой из четырех пьес итальянскую *новеллу*. Мотив неизменно тривиален. В *Кассарии* двое молодых людей влюблены в двух девушек, которых содержит работородец. Интрига разворачивается вокруг искусства их камердинеров, которые обманывают сводников и бесплатно добывают девушек для своих хозяев. В *Предположении* молодой человек из хорошей семьи взял на себя роль слуги, чтобы соблазнить дочь своего хозяина. Приемы, с помощью которых он ухитряется добиться ее руки в браке, составляют действие пьесы. У *Лены* план еще проще. Молодому человеку нужно несколько спокойных часов, чтобы развратить дочь своего соседа. Лена, главная актриса, не будет выступать в роли посредника без суммы наличных, выплаченной героем. Ход фигуры зависит от способов, с помощью которых добываются эти деньги, и от нелепых препятствий, которые мешают влюбленным в момент их блаженства. В *Негроманте* молодой человек был тайно женат на одной женщине и открыто - на другой. Чинтио любит свою настоящую жену Лавинию и симулирует бессилие, чтобы объяснить недостаток привязанности к Эмили, которая является признанной хозяйкой его дома. Астролог Якчелино держит нити интриги в своих руках. Обладая секретом Чинтио, оплаченный родителями Эмили за восстановление мужественности Чинтио, снова оплаченный любовником Эмили за продвижение своего собственного иска, и стремящийся среди этих соперничающих интересов заработать деньги на безумствах и амбициях своих клиентов, Якчелино распоряжается всей домашней компанией по своему усмотрению. Комизм заключается в различных страстях, которые выдают астрологу каждого обманутого — желание Чинтио сбежать от Эмили, стремление Камилло завоевать ее, стремление стариков вылечить Чинтио. Темоло, слуга, которого не одурачили никакие личные желания, видит, что Якчелино - самозванец; и чрезмерная жадность астролога губит его. Таким образом, *Negromante* представляет собой действительно прекрасную комическую паутину юмора с противоположными целями и аппетитами, которые выходят за рамки самих себя.

В сюжетах Ариосто есть значительное сходство. Во всех них, кроме *Негроманта*, у нас есть подзаголовок, который вводит в игру хитрого камердинера. Для осуществления главного плана героя настоятельно необходима определенная сумма денег, и это должно быть обеспечено изобретательностью слуги. Такая прямая сатира, какую поэт счел нужным ввести, свойственна им всем. Это касается издержек, задержек и махинаций с судебными процедурами, фаворитизма в суде, правил игры Феррарезе и тирании должностных лиц таможни. Но непрямая, снисходительная сатира — горацанская сатира на собственные послания Ариосто — придает приятную остроту его картинам современных нравов не меньше, чем его случайным выступлениям. Пролог к "*Кассарии*", когда он вновь появится в виде стихотворной пьесы, можно было бы процитировать за совершенство добродушного сарказма, обыгрывающего слабости общества, не нанося серьезной раны. Однако не все прологи невинны. Те, что стоят перед *Леной* и *Suppositi*, содержат настолько неприличные аллюзии и прикрывают

непристойности столь неубедительными метафорами, что оправдывают веру в вульгарность души Ариосто. Здесь сатирик слишком граничит с сочувствующим пороком, который он, по его словам, осуждает.

Остается поговорить о *Сколастике*, комедии, оставшейся незаконченной после смерти Ариосто и законченной его братом Габриэлем, но несущей безошибочную печать его зрелого гения, наложившую отпечаток на стиль не меньше, чем на структуру сюжета. [177] Действие происходит в Ферраре, где мы оказываемся среди ученых ее знаменитого университета и самым живым образом знакомимся с их привычками. Герои - два молодых студента, Клаудио и Эвриало, закадычные друзья, которые провели несколько лет в Павии, читая вместе с Мессером Лаззаро, доктором юридических наук. Волнения в стране изгнали как профессоров, так и учеников из Павии, [178] множество несчастных случаев приводит всех актеров комедии в Феррару, где Эвриало живет со своим отцом Бартоло. Конечно, двое парней влюблены — Клаудио в дочь своих бывших наставников, а Эвриало в девушку, оставшуюся без отца, на службе у знатной дамы в Павии. Интрига скорее фарсовая, чем комическая. В нем рассказывается о трудностях, с которыми сталкиваются Клаудио и Эвриало, скрывая своих возлюбленных от своих отцов, об абсурдных ошибках, которые они совершают в спешке, и о недоразумениях, которые возникают между ними самими и пожилыми людьми. Ариосто так искусно запутал нити своего сюжета и развил их с такой ясностью метода, что любой анализ не соответствовал бы оригиналу по краткости и ясности. *Развязка* осуществляется устройством распознавания в последний момент. *Иннамората* Эвриало оказывается потерянной подопечной его отца Бартоло, а Клаудио счастливо женат на своей возлюбленной Фламинии. Достоинство пьесы, однако, заключается не столько в аргументации, сколько в персонажах, которые умело продуманы и выдержаны с большим мастерством, чем даже у обычного Ариосто. Робкий и сбитый с толку Эвриало, трепещущий перед своим ужасным отцом, ищущий совета у каждого советчика, отчаявшийся, покоровшийся судьбе, замечательно контрастирует с более страстным и импульсивным Клаудио, который с необдуманной смелостью предпринимает опрометчивые шаги, полагается на собственное обращение, чтобы выпутаться, и колеблется между любовным экстазом и подозрениями злой ревности. [179] Бартоло, обремененный совестью из-за древнего поступка с нарушенной верой и наказанный за непослушание своего сына, является отличной парой честному, но педантичному мессеру Лаззаро, которому невыносимо видеть, как его дочь страдает от безответной страсти. [180] У каждого из слуг тоже хорошо выраженная физиономия — остроумный Аккурсио, черпающий все, что можно, из книг своего хозяина и превращающий все, что тот говорит, в эпиграммы; беспечная, вакханальная дуэнья; прямолинейный Пистоне; словоохотливая Станна. Но самым оригинальным из всех *драматических персонажей* является Бонифацио, этот превосходный содержатель жилья для студентов Феррарезе, который разделяет их интересы, сочувствует их любовным похождениям, встает на их сторону против их отцов и прячет совесть в карман, когда требуется вытаскивать их из передрыг. [181] Каждый из этих персонажей был скопирован из жизни. С них был стерт налет латинской комедии. [182] Они двигаются, говорят, действуют как живые существа, верные себе при любых обстоятельствах и оправдывающие мельчайшие детали спора действием своих нескольких качеств ума и сердца. Рассматриваемая как произведение чистого драматического искусства, "*Сколастика*" является не только самой гениальной и вызывающей сочувствие комедией Ариосто, но и наименее скованной его латинизирующими предрассудками и сильнейшей по психологическому анализу. Как и "*Лена*", она обладает редким достоинством: мы чувствуем себя как дома в Ферраре, которую он так хорошо знал; но она не вызывает у нас

отвращения, как та пьеса, зрелищем отвратительного распутства. [183] В этом последнем творении гения Ариосто есть солнечная, жизнерадостная свежесть, которая бодрит, одновременно развлекая и поучая.

The "*Сколастика*" не лишена элемента сатиры. Я уже говорил, что на совести Бартоло был грех. Повзрослев, он пообещал удочерить дочь друга и со временем выдать ее замуж за своего Эвриало. Но он пренебрег этим долгом, потерял девушку из виду и присвоил ее наследие. У него есть основания думать, что она все еще может быть найдена в Неаполе; и приходской священник, которому он доверил свою тайну на исповеди, не отпустит ему грехи, если он не отправится в путешествие и не сделает все возможное, чтобы исправить ошибку своего прошлого. Бартоло не расположен к этому долговому паломничеству с вероятной потерей состояния в конце. В своем затруднении он обращается к Брату-Предсказателю, который утверждает, что обладает достаточными полномочиями для отказа от неприятных обетов и благочестивых обязательств: [184]

Voi potete veder la bolla, e leggere  
Le facultadi mie, che sono amplissime;  
E come, senza che pigliate, Bartolo,  
Questo pellegrinaggio, io posso assolvere  
E commutar i voti; e maravigliomi,  
Che essendo, com'io son, vostro amicissimo,  
Non m'abbiate richiesto; perchè, dandomi  
Quel solamente che potreste spendere  
Voi col famiglio nel viaggio, assolvere  
Vi posso, e farvi schifar un grandissimo  
Disconcio, all'età vostra incomportabile:  
Oltra diversi infiniti pericoli,  
Che ponno a chi va per cammino occorrere.

Ирония этой речи заключается в ее простом и деловом изложении симонианской сделки, которая окажется взаимовыгодной для заинтересованных сторон. Бартоло делится своими угрызаниями совести с монахом, предварительно сообщив ему, что он признался в этом священнику:

Ma non mi sa decidere  
Questo caso, chè, come voi, teologo  
Non è; sa un poco di ragion canonica.

В конце сообщения, которое достойно восхищения благодаря ясному изложению домашнего романа, адаптированного к обстоятельствам шестнадцатого века, монах еще раз спрашивает своего кающегося грешника, не отказался бы он добровольно от этого паломничества. Кто бы мог в этом сомневаться? отвечает Бартоло. Ну что ж:

Ben si potrà commutare in qualche opera  
Pia. Non si trova al mondo sì forte obbligo,  
Che non si possa scior con l'elemosine.

И здесь сарказм заключается в лицемерной адаптации старой аксиомы о том, что все в этом мире можно получить за деньги. С обеих сторон сделка носит коммерческий характер. Бартоло, как хороший деловой человек, желает ознакомиться с документами о праве собственности Братства, прежде чем приступить к покупке своих духовных привилегий. Другими словами, ему должно быть разрешено ознакомиться с Буллой снисхождения: [185]

|          |                                                                                                                                                                                                                           |
|----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|          | Porterollavi,<br>E ve la lascerò vedere e leggere.<br>Siate pur certo che la bolla è amplissima,<br>E che di tutti i casi, componendovi<br>Meco, vi posso interamente assolvere,<br>Non meno che potria 'l Papa medesimo. |
| Бартоло. | Vi credo; nondimeno, per iscarico<br>Della mia coscienza, la desidero<br>Veder, e farla anco vedere e leggere<br>Al mio parrochiano.                                                                                      |
| Фрате.   | Ora sia <i>in nomine</i><br><i>Domini</i> , porterolla, e mostrerolla<br>A chi vi pare.                                                                                                                                   |

Далее мы можем заметить, что приходской священник здесь призван играть роль поверенного в сделке. Он не имеет дела с этими духовными товарами; но он может дать совет по существу. Эпизод "Бартоло и доминиканец" напоминает нам, что мы находимся накануне Реформации. В то время как Рим и Феррара смеялись над лицемерием, легковерием и религиозными махинациями, подразумеваемыми в подобных сделках, Северная Европа вспыхнула пламенем, и Лютер положил начало великому расколу. [186]

Художественное достоинство комедий Ариосто заключается в совершенстве их структуры. Какими бы запутанными ни были интриги, мы не испытываем никаких трудностей в том, чтобы следить за ними; настолько виртуозно они развиваются. [187] Могут возразить, что он слишком часто прибегает к приему анагноризиса, чтобы решить проблему, которая не может найти своего выхода в действии. Это механическое решение настолько очевидно используется автором, чтобы упростить задачу, что кульминация его басен не вызывает никакого интереса. Тем не менее, персонажи нарисованы с тем зрелым пониманием человеческой природы, которое отличало Ариосто. Макиавелли заметил, что, будучи уроженцем Феррары, осторожным в обращении с тосканскими идиомами и не желая использовать диалект своего собственного города, Ариосто упустил соль комедии. [188] В этой критике есть доля правды. В сочетании с лучшими флорентийскими диалогами его язык стремится к колоритности народного языка. Стихи *сдруччоло*, которые он предпочитал, утомляют слух и усиливают впечатление официальности. Он часто прерывает действие тирадами, обращаясь, так сказать, к зрителям от своего имени, вместо того чтобы заставлять говорить своих персонажей. [189] Однако иностранцы, которые изучают его комедии бок о бок с Плавтом, почти на таком же расстоянии незнания, признают блеск его записей из современной жизни. Эти исследования итальянских манер отличаются хорошим вкусом, ни в коей мере не переходящим в экстравагантность и лишь омраченным некоторой банальностью морального инстинкта. "Лена" имеет наивысшую

ценность как изображение общества Феррарезе. У нас есть веские основания полагать, что в ее основе лежит реальный инцидент. Он заслуживает того, чтобы встать в один ряд с "*Мандраголой*" Макиавелли и "*Кортиджаной*" Аретино за тот свет, который он проливает на обычаи шестнадцатого века. И свет гораздо более естественный, менее зловеющий, менее пристрастный, чем тот, который Макиавелли или Аретино проливали на пороки своего века.

Макиавелли у нас есть две подлинные комедии в прозе, "*Мандрагола*" и "*Клиция*", и две сомнительной подлинности, называемые соответственно "*Комедия в прозе*" и "*Комедия в версии*", помимо перевода "*Андриу*". [190] Судя только по внутренним свидетельствам, осторожный критик исключил бы *Commedia in Versi* из канона произведений Макиавелли; и если существование копии в его автографе следует рассматривать как убедительное доказательство ее подлинности, мы можем принять это только как грубое и ювенильное произведение. Она написана в различных тактах, вместо чистого стиха используется строфа без изящества в октаву, рифмующаяся только в последнем куплете, в то время как многие монологи лиричны. Язык отрывистый, неопределенный, архаичный — ни в коей мере не демонстрирующий острой краткости стиля Макиавелли. Действие происходит в Древнем Риме, и интрига закручивается вокруг путаницы между двумя именами, Катилло и Каммилло. Традиционный античный паразит и неизбежные рабы играют заметные роли, в то время как сюжет решается нелепым обменом женами между двумя главными героями. Таким образом, ткань комедии на всем протяжении неестественна и не соответствует условиям реальной жизни. Если бы не некоторые пикантные этюды об итальянских нравах, разбросанные тут и там в описательных отрывках, эта *комедия в версии* едва ли заслуживала бы мимолетного внимания. [191]

The *Прозаическая комедия*, для которой мы могли бы найти название от имени главного действующего лица, фра Альбериги, отражает дух и стиль "*Мандраголы*". Критики, которые не принимают его за произведение Макиавелли, должны предположить, что это была работа умного и подбострастного подражателя. Это короткая пьеса в трех действиях, написанная с целью разоблачения коррупции во владении флорентийского дома. Героиня Катерина - молодая жена, вышедшая замуж за старого мужа Америкго. Их служанка Маргарита держит нити интриги в своих руках. С одной стороны, Америкго просил ее помочь ему в его любовных похождениях с женой соседа, а с другой - монах Альбериги добился расположения Катерины. Уловки, с помощью которых Маргарита сводит свою любовницу и монаха вместе, обманывает Америкго, лишая его ожидаемого удовольствия, и таким образом ухитряется, чтобы презренный, но оскорбленный муж возвел фра Альбериги в положение любимого друга дома, составляют аргумент. Несмотря на краткость пьесы, она объединяет основные моменты *Клизии* и *Мандраголы* в одном действии и может рассматриваться как первый набросок двух ситуаций, впоследствии разработанных автором с большей полнотой. [192] Язык груб, а картина нравов, выполненная с безжалостным реализмом, была бы отвратительной, если бы не ее высокое мастерство исполнения. [193] Драматург потратил все свои силы на служанку и монаха, эти два орудия домашней безнравственности. Фра Альбериги - вульгарный распутник, снабженный благочестивыми фразами, чтобы скрыть свои порочные намерения, но сбрасывающий маску, когда он добивается своей цели, хорошо зная по прошлому опыту, что аппетиты женщины, которую он соблазняет, обеспечат ему прочное положение в доме ее мужа. [194] Маргарита упивается коррупцией, которой она способствовала. Она наслаждается грехом ради него самого, берет пригоршни медяков у монаха и рассчитывает извлечь выгоду из тайны своей госпожи. Ее речь и поступки демонстрируют животные аппетиты и грубую фразеологию



пролетариата, деградировавшего под воздействием городских пороков и ожесточившегося перед зрелищем клерикального лицемерия. [195] Одно из ее восклицаний: "Я брат, ах! сын мой, ты мой фистоло!", взятый в сочетании с ее аргументом Катерине: "Я брат, да? Non si trova generazione più abile ai servigi delle donne!" - указывает на сатиру, задуманную драматургом. И все же ни Катерина, ни Америго ни в малейшей степени не уступают этим раболепствующим агентам. Плебейская грубость одинаково отпечаталась в их языке и желаниях. У них нет ни тонкости чувств, ни искупительной страсти, ни самоуважения. Они говорят о вещах, о которых нельзя говорить, с грубостью, заставляющей содрогнуться, и оскорбляют друг друга сарказмами, заимствованными из уличной риторики. [196] На утонченный вкус расчеты Катерины не менее неприятны и гораздо менее забавны, чем плутовство монаха.

Эта комедия фра Альбериги представляет собой дословную копию циничной *новеллы*, инсценированной и поставленной на сцене, чтобы позабавить аудиторию, знакомую с подобными аргументами, благодаря чтению Саккетти и Боккаччо. Его свобода от латинизирующих условностей делает его ярким примером влияния, оказываемого *Новеллиери* на театр. То же самое можно сказать и о *клизии*, и о *мандраголе*, хотя первая отчасти обязана своей структурой *Казине* Плавта. [197] *Клиция* - это законченная картина флорентийского домашнего быта. Никомако и Софрония - пожилая пара, которые с детства воспитывали в своем доме красивую девочку Клизию. В момент, когда начинается пьеса, и Никомако, и его сын Клеандро влюблены в Клизию. Никомако же решил выдать ее замуж за одного из своих слуг, Пирро, предварительно убедившись, что распутный жених не будет возражать против того, чтобы разделить свою жену со своим господином. Семейная гордость Софронии выступает против брака ее сына и наследника с Клицией; но она знает о замыслах своего мужа и стремится расстроить их, отдав девочку честному судебному исполнителю Евстахио. В последовавшем за этим состязании победу одерживает Никомако. Решено, что Клиция выйдет замуж за Пирро, и в брачную ночь Никомако пробирается в комнату для новобрачных. Но здесь Софрония оказывается более чем достойной парой своему господину и повелительнице. С помощью Клеандро она заменяет Клицию молодым человеком-слугой, переодетым женщиной, который оказывает Никомако теплый прием, избивает его до полусмерти и выставляет на посмешище домочадцев. [198] Софрония торжествует над своим пристыженным и несчастным мужем, который теперь соглашается на брак Клиции с Евстахио. Но в этот момент давно потерянный отец героини появляется как *бог из машины*. Он оказывается богатым неаполитанским джентльменом. Не остается никаких препятствий для счастья Клеандро, и занавес опускается на предстоящий брак между героем и героиней. Слабым местом пьесы, рассматриваемой как произведение искусства, является механическое решение сюжета. Его сила и красота виртуозно передают семейный интерьер. *Действующие лица* энергично нарисованы и действуют последовательно. Нет ничего прекраснее портрета трезвого флорентийского купца, регулярного в своих занятиях, пунктуального в исполнении своих обязанностей, строгого в домашней дисциплине и следящего за образованием своего сына, чья достойная строгость поведения уступила место безумию неумеренной страсти. [199] На некоторое время Никомако забывает своих старых партнеров, бросает свой бизнес и якшается с молодыми развратницами в тавернах. Его аппетит настолько ослепляет его, что он придумывает отвратительный план, который я описал, чтобы удовлетворить старческую прихоть. [200] В нем рушится жизненный уклад честности и отличия; и только когда наказание, наложенное на него женой и сыном, смягчает его, он возвращается к себе прежнему и видит мерзость ситуации, созданной его глупостью. Софрония - знатная домохозяйка, грубоватая, но респектабельная.

Хорошее взаимопонимание между ней и ее красивым сыном Клеандро, которого она нежно любит, но которому она не потакает из-за его прихоти ради Клиции, - одна из лучших черт итальянской комедии. В самом Клеандро меньше, чем обычно, эгоизма и чувственности, которые унижают флорентийского *примо аморозо*. В его страсти к Клиции есть даже что-то от энтузиазма - зародыш чувства, которое расцвело бы романтикой при более добродушном обращении с нашей драмой. [201] С моральной точки зрения, что отвратительно в этой комедии, так это готовность каждого пожертвовать Клизией. Even Cleandro says of her: "Io per me la torrei per moglie, per amica, e in tutti quei modi, che io la potessi avere." Никомаччо, потерпев неудачу в своем заговоре по похищению девушки, думает только о собственном позоре и не принимает во внимание риск, которому он ее подверг. Софрония просто озабочена тем, чтобы прилично устроиться вне досягаемости своего мужа.

Только длинные выдержки могут отдать должное сарказму и иронии, которыми приправлен диалог. Можно выделить еще несколько моментов. [202] Софрония оценивает Никомаччо за его несвоевременную расточительность. He answers: "Ah, moglie mia, non mi dire tanti mali a un tratto! Serba qualche cosa a domane." Eustachio, in view of taking Clizia for his wife, reflects: "In questa terra chi ha bella moglie non può essere povero, e del fuoco e della moglie si può essere liberale con ognuno, perchè quanto più ne dai, più te ne rimane." Когда Пирро возражает против предложений Никомаччо, ссылаясь на то, что он наживет врагов Софронии и Клеандро, его хозяин отвечает: "Что важно для тебя? Sta' ben con Cristo e fatti beffe de' santi." Чуть ниже Никомаччо доверяет решению мужа Клиции лоту:

*Пирро.* Se la sorte me venisse contro?

*Ником.* Io ho speranza in Dio, che la non verrà.

*Пирро.* O vecchio impazzato! Vuole che Dio tenga le mani a queste sue disonestà.

Также критика не может выразить комический юмор сцен, особенно тех, в которых Никомаччо описывает часы агонии, проведенные им в постели Сиро, а затем капитулирует по своему усмотрению перед Софронией. [203] Несмотря на то, что в "аргументе" есть неприятное, а в "катастрофе" - непристойное, "*Клизия*" производит на ум более благотворное впечатление, чем флорентийские комедии. В нем есть что-то от *дружелюбия* Ариосто, ранее неизвестного Макиавелли.

Тем временем *Мандрагола* привлекает наше внимание. В этой комедии Макиавелли проявил всю свою силу. Какой бы зловещей и отталкивающей она ни была на современный вкус, ее сила несомненна. Больше, чем любой пьесы, в которых упоминаются до сих пор были сделаны, даже больше, чем Ариосто *Лена* и *Negromante*, она отсоединяет себя от латинского прецеденты и предлагает простой вид из флорентийской жизни от автора страшной точки созерцания.

Для того, чтобы оценить *Мандраголупо* достоинству, необходимо знать заговор. Проведя юность в Париже, Каллимако возвращается во Флоренцию, намереваясь сделать прекрасную Лукрецию своей любовницей. Он только слышал о ее божественных чарах; но голый отчет воспламеняет его воображение, нарушает его сон и настолько отвлекает его, что он чувствует себя вынужденным "предпринять какой-нибудь смелый шаг, будь он серьезным, опасным, разорительным, бесчестным; сама смерть была бы лучше, чем та жизнь, которую я веду". Лукреция - верная и послушная жена Никии, доктора юридических наук, единственное желание которой в жизни - родить сына. Крайняя доверчивость Никии и его желание иметь наследника -

вот мотивы, на которые опирается Каллимако в реализации своих планов. Он находит паразита Лигурио, готового помочь ему. Лигурио - друг семьи Никии, хорошо знакомый с этими людьми и настолько развращенный, что продал бы душу за хороший ужин. Он советует Каллимако сыграть роль врача, который изучил последние секреты своего искусства в Париже, представляет его в этом качестве Никии и предполагает, что с его помощью можно добиться желаемого результата без неприятной необходимости покидать Флоренцию и посещать бани Сан-Филиппо. В их первом интервью Каллимако объясняет, что зелье мандрагоры, введенное Лукреции, избавит ее от бесплодия, но это имеет фатальные последствия для мужа. Он должен погибнуть, если сначала не заменит его другим мужчиной, чья смерть уничтожит яд и позволит Лукреции стать матерью будущей семьи. Никия восстает против этого одиозного проекта, который делает его погубителем собственной чести и убийцей. Но Каллимако уверяет его, что королевские особы и вельможи Франции с успехом применили этот метод. Аргумент имеет должный вес: "Я удовлетворена, - говорит Никия, - поскольку ты говоришь мне, что король и принцы поступали подобным образом". Но остается трудность убедить Лукрецию. Лигурио отвечает: это достаточно просто; давайте поработаем над ней через ее духовника и ее мать. "Ты, я, наши деньги, наша порочность и порочность этих священников уладят дело исповедницы; и я знаю, что, когда дело прояснится, ее мать будет на нашей стороне". Таким образом, мы знакомимся с фра Тимотео, главным агентом коррупции. Монах в первом интервью не скрывает своей готовности обеспечить аборт и покрыть детоубийство. За определенное вознаграждение он соглашается убедить Лукрецию, что этот заговор направлен на ее благо. Сначала он демонстрирует матери Сострате полезность метода Каллимако, а затем с ее помощью убеждает Лукрецию в том, что прелюбодеяние и убийство не только простительны, но и похвальны с такой справедливой целью. Его софистика предвосхищает самую мрачную казуистику Эскобара. Lucrezia, with a woman's good sense, fastens on the brutal and unnatural loathsomeness of the proposed plan: "Ma di tutte le cose che si sono tentate, questa mi pare la più strana; avere a sottomettere il corpo mio a questo vituperio, et essere cagione che un uomo muoia per vituperarmi: chè io non crederei, se io fossi sola rimasa nel mondo, e da me avesse a risurgere l'umana natura, che mi fusse simile partito concesso." Timoteo replies: "Qui è un bene certo, che voi ingraviderete, acquisterete un'anima a messer Domenedio. Il male incerto è, che colui che giacerà dopo la pozione con voi, si muoia; ma e' si truova anche di quelli che non muoiono. Ma perchè la cosa è dubbia, però è bene che messer Nicia non incorra in quel pericolo. Quanto all'atto che sia peccato, questo è una favola: perchè la volontà è quella che pecca, non il corpo; e la cagione del peccato è dispiacere al marito: e voi gli compiacete; pigliarne piacere: e voi ne avete dispiacere," etc. Сострата, привыкшая следовать указаниям своего духовника и не обремененная совестью, завершает это рассуждение следующим образом: "Ди че хай ту паура, моккикона? Е с'è cinquanta dame in questa terra che ne alzerebbero le mani al cielo." Лукреция неохотно уступает: "Io son contenta; ma non credo mai esser viva domattina". Timoteo comforts her with a final touch of monkish irony: "Non dubitare, figliuola mia, io pregherò Dio per te; io dirò l'orazione dell'Angiolo Raffaello che t'accompagni. Andate in buon'ora, e preparatevi a questo misterio, che si fa sera." Далее следует простое развитие сюжета, в ходе которого Лигурио и Тимотео умудряются ввести Каллимако в качестве необходимой жертвы в спальню Лукреции. Глупо Nicia играет роль потворствовать его же стыда; и когда Лукреция раскрывает схему, по которой ее любовник достиг своих целей, она восклицает: "poi chè л хитростью Туа е ла sciochezza Mio marito, как La semplicità Ди МИА Мадре е ла tristizia Mio confessore, м'hanno condotta ropazzo quello че МАИ на меня medesima avrei fatto, Ио это giudicare че е' Венга да УНА Селеста disposizione, че abbia voluto так. Però io ti

prendo per signore, padrone e guida." Следует отметить, что Лукреция не учитывает слабость, которая побудила ее согласиться.

Моим оправданием для анализа такой непристойной комедии, как "*Мандрагола*", является важность, которую она имеет не только как продукт гения Макиавелли, но и как иллюстрация современных способов мышления и чувств. По всем пунктам эта пьеса достойна автора *Принципи*. *Мандрагола* - это микрокосм общества, каким его представлял Макиавелли и каким оно должно быть для обоснования его собственной философии. Это исследование глупости и низости, на которых действует мошенничество. Доверчивость и аппетит обеспечивают точку опоры, необходимую беспринципному интеллекту. Любовник, которому помогают глупость мужа, расточительность паразита, знакомство матери с грехом, алчность исповедника, недостаток самоуважения у жены, достигает триумфа, заставляя Никию привести его обнаженным в комнату Лукреции. Двигаясь в области своей фантазии, поэт добавляет *Quod erat demonstrandum* к своей теореме о мерзости и вопиющей глупости, используемых ремеслом в корыстных целях. Но мы, читающие это, поднимаемся после прочтения с уверенностью, что только испорченность эпохи сделала правдоподобным такую клевету на человеческую природу — только извращенный и поверхностный взгляд автора на жизнь поддержал его в этом прочтении проблемы, которую он не смог понять. Рассматриваемая как критика жизни, "*Мандрагола*" слаба, потому что ее предпосылки ложны; и те же самые ложные предпосылки, касающиеся основных сил общества, делают логику *Принципа* непоследовательной. Мужчины не такие дураки, как Никия, и не такие ловкачи, как Лигурио и Тимотео. Женщины не такие послушные инструменты, как Сострата и Лукреция. Человеческая природа - это не та ткань отвратительных низостей и пороков, с помощью которой Каллимако добивается успеха. В этом заключается ошибка Макиавелли. Он мечтал о действии как о триумфе проницательности над безрассудством. Добродетель для него означала преодоление безнравственности смелым умом. Но хотя, с одной стороны, он преувеличивал глупость обманутых, с другой, он недооценивал сопротивление, которое сильно укоренившиеся моральные инстинкты оказывают дерзкому злодейству. Он вычеркнул доброту из своего аккаунта. Следовательно, хотя его рассуждения, независимо от того, рассматриваем ли мы *Мандраголу* или *Принципи*, кажутся неопровержимыми в тех послылках, с которых он исходит, это неубедительная цепочка софизмов. Мир не совсем плох, но для того, чтобы оправдать выводы Макиавелли, мы должны предположить, что его основные силы коррумпированы.

Если мы обратимся от "*Мандраголы*" к обществу, которому она посвящена, и которое самодовольно приняло ее как приятное произведение искусства, нас наполнит чувство удивления, граничащее с ужасом. Кем должны были быть люди, среди которых жил Макиавелли, чтобы оправдать его описание такого порочного негодяя, как Лигурио, исповедника, столь утратившего чувство долга, как Тимотео, матери, которая не стесняется продавать свою дочь первому встречному, такой развратной любовницы, как Каллимако, жены, столь лишенной женских чувств, как Лукреция? Поразмыслив, мы склонны полагать, что поэт в этой комедии вымещал свифтианское негодование на человеческой природе, которую он неправильно понимал и ненавидел. Само имя Лукреция, кажется, выбрано с иронией — как бы намекая на то, что первая мученица Рима потерпела бы неудачу, если бы Тарквиний использовал ее мать и священника, чтобы приручить ее. Тем не менее, при повторном прочтении в "*Мандраголе*" нет ни презрения, ни гнева. Это образец научной анатомии, демонстрация болезни, выполненная без субъективных ощущений. Аргументация настолько мощно развита, с такой простотой языка, такой последовательностью характера, таким

холодным анализом мотивов, что мы не можем сомневаться в правдоподобии картины. На момент его появления это никого не возмущало. Флорентийская публика была в восторге от его комического колорита. Лев Х. наблюдал за этим с одобрением. Его ненависть к монахам нашла удовлетворение в Тимотео. Общество, далекое от того, чтобы восстать против поэта, который разоблачил его позор пером из отравленной стали, поблагодарило гениального человека за то, что он сделал порок забавным. В *"Мандраголе"* нет ничего сатирического или нравственного. Макиавелли изображал человеческую природу такой, какой он ее узнал. Зловещие плоды его исследований вызывали смех современников.

The *Мандрагола* была работой несчастного человека. Пролог представляет собой любопытную смесь высокомерия и заискивания, сравнимую только с посвящением *Принципи* и письмом Веттори. [204] Ощущение собственного интеллектуального величия сочетается с неприятным ощущением неудачи:

Non è componitor di molta fama.

В качестве извинения за свое обращение к банальностям он ссылается на убожество и скуку:

E se questa materia non è degna,  
Per esser più leggieri  
D'un uom che voglia parer saggio e grave,  
Scusatelo con questo, che s'ingegna  
Con questi vani pensieri  
Fare el suo tristo tempo più soave;  
Perchè altrove non ave  
Dove voltare el viso;  
Che gli è stato interciso  
Mostrar con altre imprese altra virtue,  
Non sendo premio alle fatiche sue.

Эти стихи, безразличные, как поэзия, пронзительны тем, что в них рассказывается о разочарованной жизни. Оставшись без дела, неспособный продемонстрировать свои способности на достойной платформе, он швыряет жемчужины своей философии перед ищущими удовольствий свиньями. Чувство этой деградации жалит его, и он обрушивается на общество с угрозами. Пусть они не пытаются запугать его:

Che sa dir male anch'egli,  
E come questa fu la sua prim'arte:  
E come in ogni parte  
Del mondo, ove il sì suona,  
Non istima persona,  
Ancor che faccia el sergiere a colui  
Che può portar miglior mantel di lui.

На протяжении всего его пролога мы слышим рычание раненого льва, беспомощного в своем логове, но сознающего, что у него все еще есть силы растерзать окружающих его дураков и негодяев.

Аретино завершил отделение итальянской комедии от латинской. Игнорируя принципы, установленные плавтинскими маньеристами, он освободил элементы сатиры и реализма, удерживаемые в плену их правил. Его доводы были неопровержимы. Почему он должен уделять внимание единству или быть осторожным, чтобы отправить одного и того же человека на сцену не более пяти раз в одном произведении? Его люди будут приходить и уходить так, как они сочтут нужным, или так, как того требует аргумент. [205] Зачем ему заставлять римлян подражать стилю Афин? Его римляне будут написаны с натуры; его слуги будут говорить и действовать как итальянские шалопаи, а не подражать повадкам Геты или Давуса. [206] Зачем ему сковывать свой стиль прецедентами из Петрарки и Боккаччо? Он будет искать самые подходящие слова, самые уместные фразы, самые язвительные реплики из обычного языка. [207] Зачем снисходить до подражания, когда матушка остроумие снабжает его материалом, а мир людей лежит перед его глазами открытым, как книга? [208] Зачем идти по стопам педантов, которые ошибочно принимают свое знание грамматики за гениальность и чьи комментарии оскорбляют поэтов, которых они якобы иллюстрируют? [209]

Сознавая собственное ущербное образование и оценивая пуристические тонкости эпохи по их истинной ценности, Аретино, таким образом, бросил перчатку вызова в лицо образованной публике. Это был смелый шаг, но искатель приключений знал, что делает. Оригинальность его *поэтического искусства* застала мир врасплох. Его итальянская аудитория была в восторге от блеска стиля, который придавал смысл их общей речи. Если бы Аретино был гениальным писателем, Италия, возможно, была бы сейчас обязана его смелости и уверенности в себе отправной точкой национального драматического искусства. [210] Он был на правильном пути, но ему не хватало умения идти по нему. Его комедии, сколоченные неровно, без конструктивной энергии в сюжетах и без понимания психологии персонажей, представляют собой серию мощно написанных сцен, пикантных диалогов, эффектных ситуаций, а не комедии в высоком смысле этого слова. Мы не должны искать ясного порядка Ариосто, расположения ролей Макиавелли в этих причудах блестящего таланта, стремящегося к немедленному успеху. Мы должны быть благодарны за флибустьерскую браваду, которая заставила его осмелиться рисовать современные нравы с натуры. Достоинство этих комедий - естественность. Такое наигранное противопоставление или вымышленная эпиграмма, характерные для их стиля, были частью "я" Аретино. Это раскрывает человека и не утомляет, как тщеславие педантичной школы. То, что он узнал, увидел или услышал за время своего знакомства с миром — а Аретино видел, слышал и познал худшее в обществе, в котором он жил, — представлено с яркостью. Способность к самовыражению никогда не ограничена скрытностью или деликатностью. Каждый персонаж обрисован ярко, но от этого не менее убедительно, поскольку исследованию не хватает глубины. Чего Аретино не может предложить, так это связи между этими поразительными отрывками, соединения этих живых портретов в единое целое. Логика Макиавелли, какой бы извращенной она ни была, своим строгим применением производит более впечатляющий эстетический эффект. Доктрина стиля ради стиля, высмеиваемая Аретино, удовлетворяет, по крайней мере, нашему чувству гармонии. В нахальстве свободы он портит форму своих пьес дискуссиями, иногда скучными, иногда отвратительными, в которых он вымещает свою злобу или демонстрирует свое подхалимство, не обращая внимания на остроту темы. И все же, несмотря на эти недостатки, пьесы Аретино являются бесценным кладом информации для того, кто желает вступить в непосредственное общение с людьми эпохи Возрождения.



Точка зрения Аретино - это точка зрения успешного авантюриста. В отличие от Макиавелли, в нем нет горечи и он не выражает разочарования. Он никогда не опускался с высоты безличных амбиций. Его отчет о человеческой порочности не является ни научным, ни возмущающим. Он ценит пороки мира, понимая их как средство достижения цели, он добился известности. Они - инструменты его продвижения по жизни, источники его богатства, мудрости, которую он исповедует. Поэтому, высмеивая их, он относится к ним с самодовольством. Зло - добро само по себе и в его глазах. Вкусив все его плоды, он наслаждается воспоминаниями о своих ощущениях, точно так же, как Казанова получал удовольствие, записывая свои развратные действия. Его знание общества - это знание выскочки, поднявшегося с самых низов благодаря искусству хулигана, льстеца и потворствующего. Мы никогда не забываем, что он начинал жизнь лакеем, и самым ценным качеством его комедий является то, что они изображают большой мир с точки зрения слуг зала. Аретино слишком силен и моден, чтобы осознавать это. Он выдает себя за мудреца и сатирика. Но откровение от этого не становится менее острым, потому что сделано бессознательно. Двор, идеализируемый Кастильоне, осуждаемый Гуарини, порицаемый Ла Каса, здесь демонстрирует нам свою внутреннюю гниль, к удовольствию шарлатана, который процветает на этом осквернении. Мы слышим, как камердинеры распущенных прелатов, паразиты мелкой знати, сутенеры, наживающиеся на пороках богатых, льстецы, зарабатывающие себе на хлеб клеветой и ложью, смотрели на этот мир моды, как они обсуждали его между собой, как использовали его испорченность. Мы пожимаем руки негодяям и головорезам, входим в римские бордели через черный ход, сидим на их кухнях и знакомимся с секретами их ремесла. Можно предположить, что знания, предоставленные Аретино, если они касаются таких деталей, не являются ни прибыльными, ни ценными. В самом деле, никто, кому не особенно любопытно познакомиться с нравами Италии эпохи Возрождения, не должен занимать свой досуг этими комедиями.

*The Cortigiana* - пародия на *Кортегуано* Кастильоне. Сиенский джентльмен, простой и провинциальный, прямой потомок мессера Горо Пульчи, приезжает в Рим, чтобы разбогатеть. [211] Он стремится напустить на себя вид Придворного и надеется стать по крайней мере кардиналом, прежде чем вернется домой. По прибытии Мессер Мако попадает в лапы шулера, который вводит его в общество с дурной репутацией под предлогом обучения искусству ухаживания. Сатира этого произведения состоит в том, чтобы показать Рим как школу распутства, а не мягких нравов. [212] Не успев провести в Вечном городе и нескольких дней, сельский сквайр изучает сленг *полусвета* и чванится среди куртизанок и хулиганов. Маэстро Андреа, взявшийся за его образование, читает ему лекции о добродетелях придворного в сцене циничной иронии: [213] "La principal cosa, il cortigiano vuol sapere bestemmiare, vuole essere giuocatore, invidioso, puttaniere, eretico, adulatore, maldicente, sconoscente, ignorante, азино, вуоль сапере фраппаре, далекая нимфа и другие важные события". Мессер Мако сразу понимает некоторые из этих качеств. Что касается других, он просит дополнительной информации: "Come si diventa eretico? questo è 'l caso.—Notate.—Io nuoto benissimo.—Quando alcuno vi dice che in Corte sia bontà, discrezione, amore, o conoscenza, dite no 'l credo ... in somma a chi vi dice bene de la Corte, dite: tu sei un bugiardo." И снова мессер Мако спрашивает: "Давай сыграем в кости, самец?" Ответ быстрый и характерный для Аретино: [214] "Dicendo il vero, dicendo il vero". То, чему маэстро Андреа учит теоретически, изложено как факт горького опыта Валерио и Фламминьо, придворными баловня судьбы по имени Параболано. [215] Эти люди, допущенные к тайнам благородного дома, знают его внутреннюю низость и рассчитывают на тщеславие и страсти своего покровителя. О еще более низкой ступени унижения

свидетельствуют разговоры лакеев, Россо и Каппы, которые обсуждают слабости своего хозяина с грубостью конюхов. [216] В той мере, в какой *Кортиджана* преподает какой-либо урок, он содержится в унижении Параболано. Его пороки сделали его рабом и созданием нечистых на руку слуг, которые вместе смеются над отвратительными подробностями его личной жизни, в то время как они льстят ему в лицо, чтобы извлечь выгоду из его легкомыслия. [217] Собственный опыт жизни Аретино в Риме позволил ему сделать эти фотографии зала для прислуги и прихожей острыми. [218] Яд, порожденный годами рабства и лести, изливается в его критике Суда как осуждаемого с точки зрения лакея. Не менее искусен он и в изображении удовольствий того класса, который он выбрал для своих критиков приличного общества. Монолог Каппы о рае таверны и шалости Россо, когда он играет джентльмена в изысканной одежде своего хозяина, обязаны эффектом юмора своей реалистической живости. [219] Мы считаем их реминисценциями факта. Эти сцены составляют соль комедии, подкрепленные яркими зарисовками городских персонажей — разносчика газет, рыбака с Тибра и престарелой проститутки. [220]

В "*Кортиджане*" целью Аретино было разрушить иллюзии о Придворной жизни, описав ее во всей мерзости реальности. [221] "*Марескалько*" - это исследование тех же условий жизни общества, с меньшей злобностью и гораздо большим количеством добродушного юмора. [222] Богатый дурак был рекомендован своим господином, герцогом Мантуанским, взять жену. Он ненавидит брак и боится потратить несколько тысяч дукатов на приданое. Но паразиты, шуты и приспешники принца уговаривают и запугивают его, чтобы заставить подчиниться. Наконец-то он женат на пажихе, переодетой женщиной, и его облегчение от того, что он узнал пол своей предполагаемой жены, становится кульминацией сюжета. Пьеса поставлена с таким воодушевлением, что мы, возможно, не ошибемся, предположив, что Шекспир в "*Двенадцатой ночи*" и Бен Джонсон в "*Эппее*" были чем-то обязаны ее юмору. Однако напрасно мы ищем таких прекрасных созданий воображения, как сэр Тоби Белч, или столь ошеломляющую катастрофу, как *крещендо* шума и суеты, которые умирят упрямство Угрюмого. С другой стороны, две сопутствующие сцены, в которых няня Марескалько рассказывает о роскоши супружеской жизни, в то время как Амброджио описывает ее невзгоды, выполнены с тонким чувством комического контраста. [223]

В "*Таланте*" мы возвращаемся в римское общество. Эта комедия представляет собой исследование жизни куртизанок, проанализированное с доскональным знанием ее деталей. Персонаж Таланты, которая играет своих четырех любовников друг против друга, извлекая подарки различными способами из каждого из них, демонстрирует близкое знакомство автора со своим предметом. [224] "Талант на сцене" - достойный подарок Нанне в *регионе*". Но интрига запутанная, утомительная и неправдоподобная; и, прочитав первый акт, мы уже увидели лучшее из изобретений Аретино. То же самое можно сказать о "*Ипокрите*" и "*Философе*", двух комедиях, в которых Аретино попытался изобразить шарлатана типа Тартюфа и студента, беспомощного в руках своей жены. Эти персонажи не так уж плохо задуманы, но они слишком поверхностно выполнены, чтобы выдержать тяжесть возложенного на них сюжета. Точно так же педант в "*Марескалько*" и удалой человек в "*Таланте*" - это скорее силуэты, чем законченные портреты. Хотя они хорошо нарисованы, им не хватает содержания. В них нет ни живого движения второстепенных персонажей Шекспира, ни впечатляющего механизма юмора Джонсона. Бобадил и мастер Олоферн, хотя и являются карикатурами, относятся к более высокой области комического искусства. Персонажи, которым Аретино подражал бы в высшей степени хорошо, были бы пажом, как Джаннико в "*Марескалько*", лакеем, как Россо в

"*Кортиджане*", или горожанкой, как Таланта. Его комедии никогда не испытывают недостатка в деловой суете и разнообразии; в то время как сарказм автора, нападающий на самые устоявшиеся репутации, насмехающийся над самыми модными предрассудками общества, делает их действительными даже сейчас, когда вся ревность, которую он презирал, давно предана забвению. [225]

"Каландра" Бибиены - фарс, непристойный, но не злобный. Комедии Ариосто - это исследования общества с точки зрения среднего класса. Если он слишком снисходителен к человеческим слабостям, слишком терпим к пороку, мы никогда не упускаем из виду мудрость добродушного наблюдателя. *Мандрагола* Макиавелли бросает сухой свет интеллекта на бездну зла. Ничто, кроме блеска остроумия поэта, не примиряет нас с его откровением о порочности. Аретино оживлением своих набросков, своим похотливым наслаждением от всего мерзкого заставляет нас понять, что даже *Мандрагола* была возможна. Макиавелли стоит вне своего предмета, подобно Люциферу, падшему, но презрительному. Аретино - Велиал, признающий коррупцию в своих владениях. Ариосто и Макиавелли - художники, каждый в своем роде совершенные. Аретино - *импровизатор*, искусно владеющий пером, которым он пользуется, как буриной.

Было бы трудно дать отчет о комедиях, поставленных итальянцами в шестнадцатом веке, или составить список их авторов. Был произведен подсчет, согласно которому пьес, известных студентам, насчитывается несколько тысяч. Несмотря на такое необычайное богатство юмористической литературы, Италия не может похвастаться великой комедией. Ни один поэт не поднялся, чтобы продвинуть искусство вперед с точки зрения уже достигнутой, когда Аретино покинул сцену. Пренебрежение, которое пало на эти бесчисленные комедии, не было полностью незаслуженным. Верно, что их сцены подсказали знаменитым французским и английским драматургам блестящие эпизоды. Верно, что историк нравов находит в них почти неисчерпаемый запас материала. И все же это скорее литературные изыски, чем спонтанное выражение яркой национальности. У них нет и второстепенного достоинства - научного подхода к основным порокам и безумию общества. Нам не хватает оригинальных сюжетов, мощного моделирования характеров, философского прозрения, которое примирило бы нас с *эрудированной комедией*.

Когда мы изучаем пьесы Фиренцуолы, Чекки, Амбры, Джелли, Ласки, Дони, Дольче, мы обнаруживаем, что практика ранних драматургов создала гибридную форму искусства. Этот гибрид подразумевал Плавта и Теренция в качестве необходимой основы. Он использовал слияние латинских аргументов с итальянскими манерами, которое было так умело реализовано Ариосто и Макиавелли. Это кое-что добавило к фарсовым традициям, которые Роцци сделали модными в Риме. Он заимствовал ингредиенты из *Истории* и *новеллы* рынка, воспроизвел язык людей и использовал текущие скандалы, чтобы придать пикантность своим традиционным сюжетам. Но, несмотря на примесь стольких современных элементов, стереотипный латинизм ее формы делал эту комедию неестественной. Изобретательное *заражение*, если воспользоваться модным среди римских критиков выражением, всегда было более очевидным, чем творческий инстинкт.

The *Эрудитская комедия* представила драматургу готовую основу, которая была легко принята аудиторией, которую он стремился развлечь. В то же время это оставляло ему свободу, в установленных пределах, представлять нравы современной жизни. Главная цель великой

драмы — "показать саму эпоху и тело времени, его форму и напор" - отодвигается на второй план; и наиболее ценными частями этих умных произведений мастерства являются их эпизоды - такие сцены, например, как те, которые в *"Аридозо"* Лоренцино де Медичи раскрывают распущенность монастырских обычаев в схоластическом *"рифацименто"* Адельфи и *"Мостеллари"*. [226] Если бы слияние классических и современных элементов было полным, как в эпопее Джонсона, или если бы рисунок персонажей был виртуозным, как в *"Аваре"* Мольера, у нас не было бы причин для жалоб. Но это как раз те качества успеха, которых не хватало итальянским драматургам. Их изучение природы сравнительно невелико. Продемонстрировав их в изложении предмета или представив их здесь и там в виде интермедий, они доводят пьесу до конца в соответствии с латинскими традициями. [227]

Такова форма комедии *"чинкве ченто"*, из чего следует, что ее детали однообразны. Действующие лица неизменно выбирались из рядов богатых классов бюргерства; и если мы можем доверять свидетельствам, представленным драматургами, мораль этих классов должна была быть почти непостижимой низостью. Мы наблюдаем общество, оторванное от более крупных интересов, чем возвышение человечества, лишенное общественных амбиций или чувства национального величия, отстраненное от военной карьеры, мертвое для чести, склонное к чувственным наслаждениям и мелким интригам. Мотив, поддерживающий сюжет, - незаконная любовь; но в ее изложении нет никакой романтики, ничего, что могло бы прикрыть животность неконтролируемого инстинкта. Молодые люди, которые играют роль *прими аморози*, по уши в долгах или без денег. Их цель - поправить свое состояние богатым браком, получить содержание от жены соседа, которую они соблазнили, удовлетворить алчность жадной куртизанки или скрыть результаты интриги, которая поставила их любовницу в затруднительное положение. Из бесчисленных сцен, посвященных этим элегантным и остроумным сценкам, было бы трудно выделить хоть одно предложение, выражающее совесть, раскаяние, чувство преданности или великодушия. Они соглашались на самые отвратительные сделки и позорные уловки, жертвуя честью своих семей или доброй славой женщин, которые зависят от них, ради достижения какого-то сиюминутного удовлетворения своих желаний. [228] Не считаясь с возрастом, они тратят всю свою изобретательность на то, чтобы ограбить своих родителей и выставить их отцов на посмешище. [229] Также невозможно испытывать большое сочувствие к старейшинам, которых так жестоко используют. Старик в этих комедиях - либо престарелый распутник, выставляющий себя на посмешище своими интригами с женой соседа, либо скупой тиран, либо снисходительный повеса, потворствующий своему ни на что не годному негодяю сыну. [230] Простые простачки, такие как Никия Макиавелли или Мессер Мако Аретино, представляют собой еще один тип непочтительного века, не искупленный комическим юмором Фальстафа или гигантскими похотями сэра Эпикурея Маммона. Между сыном и отцом неизбежный слуга играет роль ловкого мошенника. Именно он плетет сети интриги, которые должны опустошить кошелек скупого родителя, закрыть глаза мужу на супружескую неверность его жены или обмануть кредитора в уплате его взносов. Наши симпатии всегда на стороне интриганов; и какими бы низменными ни были их уловки, мы приглашены поаплодировать успеху, который их увенчивает. Девушки достойны своих возлюбленных. Развращенные медсестрами; подверженные оскверняющему влиянию монастыря; за которыми ухаживают конюхи и слуги в доме их отца; облапошенные печально известными дуэньями; преданные собственными матерями или доверенные отцами отъявленным проституткам; они принимают первого мужа, предложенного им родителями, уверенные в надежде продолжить тайные

интриги с сыном соседки, который их соблазнил. [231] Жены такие, какими их рисуют в *Новелле*, поддающиеся малейшим порывам распутства и прикрывающие свой разврат хитростью, вызывающей смех над мужьями, которых они обманули. Таковы главные действующие лица, общепринятые персонажи бытовой комедии. Второстепенные персонажи состоят из паразитов и льстецов; невежественных педантов и чванливых *бравы*; священников, промысляющих ремеслом сутенеров; астрологов, наживающихся на глупости своих клиентов; врачей, скрывающих роды; проституток и сопровождающих их хулиганов; покладистых посредников и жадных похабниц; пажей, уличных мальчишек и представителей правосудия. Интрига супружеской измены требовала таких второстепенных персонажей в качестве инструментов; и часто случается, что сцены яркого комического юмора, диалоги с самым блестящим тосканским идиотизмом возникают в результате взаимодействия этих марионеток, за проволочки которых дергают ловкий камердинер *iprimo amoroso*.

Предметом интереса современной публики стала *бурла*— шутка, которую жена разыгрывает над своим мужем, мошенники - над простаком, сын - над отцом, слуга - над кредиторами своего хозяина, ученик - над своим педантичным наставником. Принимая условия комедии, построенной таким образом, и отбрасывая этические соображения, мы с готовностью признаем, что эти шутки бесконечно забавны. Сцена из "*Спорта*" Джелли, где Гиригоро де Мачи выслушивает признания юноши, соблаздившего его дочь, под впечатлением, что тот говорит о своей копилке, не недостойна мольеровского "*Аваре*". Две сцены из "*Ошибки*" Джелли, где Герардо Амьери, переодетый старухой, подвергается пыткам уличного мальчишки, которого его сын послал подразнить его, а затем сталкивается со своей разгневанной женой, могли бы украсить "*Веселых жен Виндзора*". [232] Комедии Чекки подобным образом изобилуют комическими нелепостями, включающими изысканно реалистичные картины флорентийских нравов. [233] Для изучающего язык, не меньше, чем для изучающего жизнь эпохи Возрождения, они бесценны. Но сходство формы, отличающее комедии *cinque cento*, не позволяет отдать должное их деталям в настоящем произведении. Я должен довольствоваться приведенным выше наброском их структуры, полученным на основе прочтения тех пьес, которые были доступны в печати, и дальнейшим замечанием о том, что каждый выдающийся драматург развил какую-то сторону общего наследия, переданного их общими предшественниками. Таким образом, Фиренцуола с исключительным упорством продолжил латинскую традицию, адаптируя классические аргументы в своих *Lucidi* и *Trinuzia* к современным темам с той же неподражаемой прозрачностью стиля, который он продемонстрировал в своем *рифацименте* о *Золотом осле*. [234] Джелли адаптировал *Aulularia* в своем *издании Sportai* и внимательно следил за *Clizia* в своей статье "Ошибка". Преданность, которую этот драматург исповедовал Макиавелли, была передана Чекки Ариосто; и таким образом, мы замечаем два расходящихся направления традиции в кругу флорентийского искусства. [235] Чекки был выдающимся драматическим писателем. Помимо своих комедий на *стихисдруччоло* и *фортепианных стихах*, он сочинил "Священное пение" [236] В то время как Джелли и Чекки по отдельности следовали примеру Макиавелли и Ариосто, Ласка попытался освободить итальянскую драму от оков эрудированной условности. [237] Его комедии представляют собой чрезвычайно остроумные версии *Новелл*, придающие драматизм его повествованиям в этом стиле. И все же, хотя он стремился сделать сцену зеркалом современных обычаев, он не мог полностью избавиться от манерности, в которую впало драматическое искусство. И теперь, когда в Италии угас последний проблеск свободы, когда даже Флоренция смирилась со своей участью, а инквизиция ревниво следила за каждым новым появлением



прессе, было невозможно создать то, чего не хватало прежней свободе эпохи Возрождения. Драма была обречена на банальность, которая слишком точно отражала политический застой и литературную мелочность загнивающей цивилизации. [238]

В качестве заключительного замечания к истории комической сцены следует отметить, что в этот самый момент ее окончательного крушения существовал зародыш драмы, аналогичной английской, который только и ждал, чтобы его развил какой-нибудь великий дух. Это была *Фарса*, которую Чекки, самый плодовитый, оригинальный и популярный из флорентийских драматургов, соизволил культивировать. [239] Он описывает это так: "*Фарса* - это новый третий вид между трагедией и комедией. Он пользуется свободами обоих и избегает их ограничений; ибо принимает в своих широких пределах великих лордов и принцев, чего нет в комедии, и, подобно больнице или гостинице, приветствует самых подлых и плебейских людей, до которых Госпожа Трагедия никогда не опускалась. Он не ограничен определенными мотивами; ибо он принимает все темы — серьезные и веселые, мирские и священные, вежливые и грубые, печальные и приятные. Ему наплевать на время или место. Сцена может быть разыграна в церкви, или на общественной площади, или где угодно; и если одного дня недостаточно, можно использовать два или три. Какое, в самом деле, это имеет значение для *Фарсы*? Одним словом, эта современная хозяйка сцены - самая забавная, самая удобная, самая милая, самая хорошенькая деревенская девушка, которую только можно найти на нашей земле". [240] Затем он продолжает описывать свободу языка, разрешенную в *Фарсе*, завершая картину, которая в точности применима к нашей елизаветинской драме. *Фарса* в том виде, который она приняла, когда Чекки использовал ее, на самом деле была пережитком древнего, малоизвестного вида драматического искусства, восходящего к периоду классической античности и недавно смешавшегося с традициями *Священного Раппредставительства*. Если бы обстоятельства были благоприятны для развития национальной драмы в Италии, популярные элементы языческого фарса и средневековой мистерии естественным образом проявились бы через *Фарсу* в современной форме искусства, аналогичной той, что производится в Англии. Но у итальянцев, как мы видели, не было публики, которая требовала бы реабилитации *Фарсы*; и Чекки не был ни Шекспиром, ни даже Марло, чтобы доказать перед лицом латинизирующих драматургов, что национальная сцена находилась в колыбели именно здесь. Поэтам далекого острова, которые презирали итальянских *джигиты* и ничем не были обязаны *фарсам* современников-флорентийцев или неаполитанцев, оставалось, действуя инстинктивно и в согласии с симпатиями великой нации, взять эту "милейшую, прелестнейшую деревенскую девушку" за руку и возвести ее на высший трон искусства рядом с аттической трагедией и комедией.

Итальянские комедии предлагают еще более поразительную картину социального порока, чем *Новелла*. [241] Оценить, насколько они отражают общую истину, сложно; особенно если вспомнить, что они были написаны в общепринятом стиле, чтобы позабавить принцев, академиков и прелатов. [242] Сравнивая их показания с частными письмами и биографической литературой (перепиской, например, Алессандры дельи Строцци, трактатом Альберти о семье и заявлениями, почерпнутыми из мемуаров и *Рикорди*), мы вправе полагать, что в начале этой эпохи существовала значительная разница между общественными и домашними нравами в Италии; между Двором и дом, пьятца и домашний очаг, развлечения светских кругов и беседы друзей и родственников. Семья все еще сохраняла часть своей античной простоты. И это еще



не было испорчено институтом цизизбеизма. Но большой мир был невероятно коррумпирован. Каждый двор образовывал ядро распутной жизни. Рим, последовательно клеймимый такими разными людьми, как Лоренцо де Медичи, Пьетро Аретино, Джан-Джорджо Триссино и Мессер Гуидиччони, отравил всю итальянскую нацию. Венеция принимала множество проституток и называла их *benemeritæ* на публичных выступлениях. Таким образом, поскольку эти центры аристократической и литературной жизни привлекали рекрутов из бюргерских и сельских классов, оплоты патриархальной чистоты постоянно подрывались соприкосновением с модной нечистоплотностью. И таким образом, в шестнадцатом веке общепринятый стандарт безнравственности был заменен прежней строгостью нравов. Потрясения той катастрофической эпохи, последовавшие за периодом спокойствия, в течение которого люди привыкли к роскоши, погрузили целые семьи в пучину порока. "Войны, голод и тяжелые времена, - писал Аретино, - склоняющие мужчин к развлечениям, настолько развратили всю Италию (*imputtanita tutta Italia*), что двоюродные братья и сестры обоего пола, братья и сестры общаются друг с другом без стыда, без тени совести". [243] Хотя нелепо видеть Аретино в роли цензора морали, его проницательность была несомненной; и нам не нужно предполагать, что знакомство с болезнью сделало его менее проницательным в выявлении ее причин. То, что Корио рассказывает нам о столице Лодовико Сфорца, то, что мы читаем об избытке роскоши, в которую погрузились дворяне Виченцы и Милана среди ужасов французской и испанской оккупации, подтверждает его показания. [244] После Черной смерти, описанной Маттео Виллани, флорентийцы утешали себя за предыдущие страдания вспышкой расточительства и безрассудства. Так что теперь они искали отвлечения в необузданной чувственности. Общество распадалось, и люди жили настоящим моментом, не заботясь о последствиях. Безнравственность театра была одновременно признаком и источником этого разложения. "О времена! О манеры!" - восклицает Лилиус Гиральдус: [245] "непристойности сцены возвращаются во всей своей мерзости. В каждом городе ставятся пьесы, которые по общему согласию христианского мира были запрещены из-за их порочности. Теперь сами прелаты веры, наша знать, наши принцы, снова приводят их к нам и выставляют публично. Более того, сами священники страстно стремятся к позорному званию актеров, чтобы снискать себе дурную славу и обогатиться бенефициями".

Не следует предполагать, что безнравственность комической сцены заключается в вольности языка, инцидента или сюжета. Если бы это было все, мы вряд ли имели бы право проводить различие между итальянцами эпохи Возрождения и нашими собственными драматургами елизаветинской эпохи. Это лежит гораздо глубже, в порочной философии жизни, выставляемой авторами напоказ, в отсутствии какой-либо дидактической или сатирической цели. Мольер, разоблачая зло, учит своим примером. Подразумевается канон добра, от которого отклоняются уродства греха и безумия. Но Макиавелли и Аретино рисуют человечество просто плохим. Пальма первенства в успехе присуждается беспринципному злодейству. Неспособность понять непреложную силу нравственной красоты была главной болезнью Италии. Если мы ищем причину этого внутреннего рака, мы должны проследить историю итальянской мысли и чувств до эпохи Боккаччо; и мы, вероятно, придем к мнению, что неверно направленный гуманизм, смешавшийся с нечестием секуляризованного папства, потаканием своим желаниям деспотов и грубыми вкусами *буржуазии*, подорвал совесть общества.

---

## ГЛАВА XII.

### ПАСТОРАЛЬНАЯ И ДИДАКТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ.

Идиллический идеал—Золотой век—Аркадия—Санназаро—Его жизнь—Искусство *Аркадии*—Живопись-Поэзия Понтано—Неаполитанский гений—Байя и Эриданус—Эклоги—Пьеса *Чефало*—*Тирси* Кастильоне —Деревенские романы—Биография Мольцы—*Нинфа Тиберина*—Развитие дидактической поэзии—*Апи* Ручеллаи—Аламанни *Колтивазоне*—Его Жизнь—Его сатиры—Пасторальная драматическая поэзия—*Аминта*—*Пастор Фидо*—Кульминация искусства эпохи Возрождения.

Переход от средневековья к Возрождению ознаменовался формированием нового идеала, который в немалой степени определил тип итальянской литературы. Веры и устремления католицизма, памятником искусства которых является *"Божественная комедия"*, начали терять свою власть над воображением. Загробный мир тускнел для ментального зрения по мере того, как этот мир, вновь открытый благодаря гуманизму, с каждым днем требовал все большего внимания. Современники Полициано были так же далеки от представлений Данте о будущей жизни, как современные евангелисты от живого представления Баньяна о грехе и спасении. Эта параллель, хотя и может показаться натянутой, достаточно близка, чтобы быть полезной. Поскольку необходимость обращения среди протестантов считается само собой разумеющейся, то потусторонний мир тогда считался реальным. Однако ни ожидание небесного блаженства, ни страх перед муками чистилища не ощущались с той интенсивной искренностью, которая вдохновляла Данте на песни и фрески Орканьи. В обоих случаях новая культура, проявляющаяся в один момент как растворитель посредством философских спекуляций, в другой - как разъедающая скептическую и критическую деятельность, которую она стимулировала, действовала с разрушительной энергией. Настоящее представляло собой отвлекающую суматоху антагонистических страстей, не подкрепленную большой надеждой. Будущее для этих неопытных пионеров современной мысли было туманным, хотя дымка, сквозь которую к ним приходило видение, казалась золотистой. Так случилось, что чувствительность людей, жаждущих какой-нибудь утешительной фантазии, нашла убежище в мечтах о прошедшем счастливом веке. Описание правления Сатурна у Вергилия:

Au reus hanc vitam in terris Saturnus agebat,  
Necdum etiam audierant inflari classica, necdum  
Impositos duris crepitare incudibus enses:

завораживал их воображение, и они забавлялись выдумкой о первобытном состоянии невинности. Гесиод и *"Метаморфозы"* Овидия, Идиллии Феокрита и эклоги Вергилия, легенды о ранней греческой цивилизованности и романы поздней греческой литературы внесли свои элементы в эту концепцию пасторального идеала. В нем сочетались библейские воспоминания об Эдеме, средневековые истории о Земном рае. Это способствовало тому переливанию христианской фантазии в классическую форму, к чему всегда стремилась эпоха. [246] С одной стороны, идеал был чисто литературным, отражал художественные инстинкты людей, увлеченных формой, и предоставлял простор для их подражательной деятельности. Но, с другой стороны, это соответствовало глубоким и подлинно итальянским чувствам. Эта симпатия к деревенской жизни, эта любовь к природе, очеловеченная промышленностью, это

восхищение виллой, садом, виноградником и рощей, которые современные итальянцы унаследовали от своих римских предков, придали реальность тому, что в противном случае могло бы быть лишь искусственным. Анекдот Веспасиано о Козимо Медичи, подрезающем собственные фруктовые деревья; описание Фичино деревенских праздников в Монтевеккьо; картина Фламминьо о его латинской ферме; нежность Альберти, с которой он смотрит на осенние поля, — все это наполнено неподдельным чувством. Для людей, которые так думали, Золотой век был не просто выдумкой, а Аркадия - страной возможностей.

То, что было хорошо названо *la voluttà idillica*— чувственная восприимчивость к красоте, находившая достойное выражение в Идиллии, — стало характерной чертой искусства и литературы эпохи Возрождения. Боккаччо развивал этот идиллический мотив во всех своих произведениях, посвященных происхождению общества. Полициано и Лоренцо посвятили свои лучшие стихи восхвалению сельского блаженства, счастья пастухов до жизни в городах. Та же тема повторяется в латинских стихотворениях гуманистов, от звучных гекзаметров *Рустика* до изящных десятисложных текстов более поздней ломбардской школы. Она пронизывает элегию, оду, сонет и присваивает себе высшие почести драмы. Видение Золотого века идеализировало действительное наслаждение человека деревней и с необъяснимым пафосом освящало детали обычной деревенской жизни. Утомленные Дворами и мирскими удовольствиями, в моменты бунта против страстей и амбиций, растративших их лучшие силы, поэты того столетия, которые почти всегда были также государственными деятелями, вздыхали о добрых старых временах, когда честь была неизвестным именем, и изрекалась истина, и любовь была искренней, и сталь была спрятана в земле, и корабли не плавали по морю, и старость вела к смерти, не окаменев от надвигающегося рока. С течением времени их идеал обрел форму и содержание. Там возник регион под названием Аркадия, где все, что представлялось о Золотом веке, находилось в сочетании с утонченным обществом и манерами, подобающими гражданскому государству, - для любителей рифм и для читателей романов, о которых они могли только мечтать. Было открыто литературное Эльдorado, которому суждено было привлекать исследователей на протяжении следующих трех столетий. Аркадия стала миром чудес для благородных юношей и дев, как в Мадриде, так и в Ферраре, в Лондоне при Елизавете и в Версале при Марии-Антуанетте. После привлечения гения Тассо и Гуарини, Спенсера и Сиднея это выродилось в причудливую условность. Спутницы Тюренна и Мальборо рассказывали истории о пасторальной любви фрейлинам у трона. Придворные Фридриха и Марии Терезии жеманничали и вздыхали, как придворные из дрезденского фарфора. Изогнутые палочки с лентами наверху были модным дополнением к туфлям на красном каблуке и напудренным перукам. Немногие явления в истории более любопытны, чем длительное процветание и повсеместное увлечение этим аркадским романом.

Санназаро принадлежит слава того, что он первым исследовал Аркадию, нанес на карту ее границы и назвал ее своим именем. Он - Колумб этого полушария, обладающего даром предвидения. Якопо Санназаро неоднократно упоминался выше в главах, посвященных латинской поэзии. Но события его жизни еще не были затронуты. [247] Его предки утверждали, что были родом испанцами, поселившимися в деревне Павия под названием С. Наззаро, откуда они и взяли свое название. Говорят, что непосредственный предок поэта последовал за Карлом Дураццо в 1380 году на юг Италии, где получил феодалы и земли в Базиликате. Якопо родился в Неаполе в 1458 году и в детстве воспитывался матерью в Сан-Чиприано. [248] Он учился в Неаполе у грамматика Юни Майуса, [249] и добился такого быстрого прогресса как в греческой, так и в латинской науке, что вскоре был признан

достойным место в Академии Понтано. В этом обществе он взял псевдоним *Actius Sincerus*. Дружба между Понтано и Санназаро продолжалась без перерыва до смерти первого в 1503 году. Их латинские стихи изобилуют отрывками, свидетельствующими о сильном взаимном уважении, и изображения обоих в натуральную величину до сих пор можно увидеть вместе в церкви Монте-Оливето в Неаполе. [250] Ученость была, после времен Альфонсо Великодушного, несомненным правом на рассмотрение при неаполитанском дворе. Санназаро привязался к личности Фредерика, второго сына Фердинанда I. И когда этот принц вззошел на престол, он назначил поэту пенсию в 600 дукатов и красивую виллу Мергоглино между городом и Позиллипо. [251] Это вознаграждение за прошлые заслуги было значительно ниже ожиданий и заслуг поэта; он также не получил никакого поста государственной важности. И все же Санназаро всю свою жизнь оставался верен арагонской династии. Он сопровождал принцев в их походах; поддерживал их ссоры в своей яростной и мощной серии эпиграмм против понтификов Ровере и Борджиа; и когда Фредерик удалился во Францию в 1501 году, он отправился в изгнание со своим королевским хозяином, вернувшись в Неаполь только после смерти бывшего короля. Там Санназаро продолжал проживать до своей смерти в 1530 году. Последние годы его жизни были омрачены разрушением его виллы Мергеллина во время оккупации Неаполя императорскими войсками под командованием принца Оранского. Но, за исключением этого несчастья, он, по-видимому, прожил тихую и достойную старость, посвятив себя благочестию, участвуя в благотворительных делах и церковном строительстве, а свой досуг посвящая учебе и обществу любимой дамы, Кассандры Маркизы.

В ранней юности Санназаро испытал романтическую привязанность к девушке благородного происхождения по имени Кармосина Бонифация. Эта любовь сделала его в первую очередь поэтом, и большинство его итальянских стихов можно отнести к ее влиянию. Они состоят из сонетов *иканцони*, написанных по образцу Петрарки, но отмеченных независимостью трактовки и непосредственностью чувств. Возрождение пуристики еще не наступило, и стиль Санназаро не демонстрирует рабского подражания его модели. Возможно, будет не лишним привести пример перевода этих ранних *произведений*. Я выбрал сонет о ревности, который Ла Каса впоследствии сочла достойным переработки:

Ужасное обуздание влюбленных, Ревность,  
Которая с единой силой сдерживает и правит моей волей;  
Сестра ненавистой и нечестивой Смерти, которая все еще  
своим мрачным лицом тревожит безмятежное небо;  
Ты змея, скрытая в смеющихся цветах, которые лежат,  
Покачиваясь, на коленях земли; ты, что убивает мою надежду;  
Среди прекрасных состояний ты злокачественная болезнь;  
Яд в яствах, которые люди вкушают и умирают!  
Из какой адской долины ты воспарил,  
О безжалостный монстр, чума смертных, ты,  
Который омрачает все мои дни страданиями?  
Следовательно, не удваивай эти печали, омрачающие мое чело!  
Проклятый страх, зачем ты пришел? Нужно ли было что-то большее,  
чем острые стрелы Любви, чтобы заставить меня склониться?

В реальности страсти Санназаро к Кармозине не может быть никаких сомнений. Наиболее убедительные пассажи в *Аркадии* - это те, в которых он ссылается на нее. [252] Его южный темперамент подвергал его сильнейшим мукам ревности; и когда он обнаружил, что любовь нарушает его покой и подрывает здоровье, он решил искать облегчения в путешествиях. С этой целью он отправился во Францию; но он не мог долго выносить изгнание из своей родной страны; и по возвращении он нашел свою Кармозину мертвой. Элегии, в которых он описал свое горе, не в последнюю очередь поэтичны из его сочинений как на латыни, так и на итальянском. [253] После того, как вновь обосновался в Неаполе, Санназаро приступил к сочинению *Эклоги "Пискатори"*, в которой, как говорят, он перенес пасторальных муз на берег моря. Новизна этих стихотворений обеспечила им немалую известность. Не лишены они и настоящих художественных достоинств. Очарование моря нигде не ощущается так ярко, как в Неаполитанском заливе, и нигде больше повадки рыбацкого населения не являются более живописными. Нереиды и Сирены, Протей и Низа, Кимотоя и Тритон вполне уместны в современных стихах, которые могут посвящаться Неаполю, Искье и Прочиде под названиями Партенопа, Инариме и Прохите. Поистине счастлив поэт, если ему приходится писать латинские элегии, чей дом предлагает такие гармонии и ритмы, для кого Байи и Кумы, Лукринское озеро, ПUTEОЛЫ, Капреи и Стабии - слова нарицательные, и кто ежедневно смотрит из окон своего кабинета на сцены, которые воплощают мифологию, все еще живущую в именах и воспоминаниях вокруг них, благодаря вездесущей, невыразимой красоте.

Второй владычицей сердца Санназаро была благородная дама Кассандра Маркеза. Он обращался к ней более *платонически* и выбрал ее объектом изысканных комплиментов в классических и современных стихах. Латинские элегии и эпиграммы полны восхвалений ей; а одна из эклог, *Pharmaceutria*, названа ее именем. Вряд ли было бы нужно упоминать об этой придворной привязанности, если бы не тот приятный свет, который она проливает на характер Санназаро. Женщина, которую он прославлял и оберегал в годы своей зрелости, была другом его старости. Говорят, что он умер в ее доме.

*The Аркадия* была начата в Ночере в юности Санназаро, продолжена во время его первого пребывания во Франции и закончена по возвращении в Неаполь. Так много можно почерпнуть из его личных упоминаний. В книге сочетаются автобиография и басня в повествовании, представляющем очень вялый интерес. Обстоятельства и эмоции поэта в изгнании в один момент описываются простым языком, в другой представлены с прямою аллегорией. *Аркадия* в некоторых отрывках обозначает полудикий сельский район Франции; в других это сказочный мир поэзии и пасторальной простоты. Но в любом случае его пейзаж взят из собственного итальянского дома Санназаро. Жители - пастухи, какими их представлял Вирджил, с еще большей личной утонченностью. Их устами поэт рассказывает историю своей собственной любви и рисует свою неаполитанскую возлюбленную среди нимф горы Парфенион. Повсюду мы отмечаем неуклюжее смешение субъективной и объективной точек зрения. Реализм сливается с фантазией. Жизненный опыт приобретает облик мифа или легенды. Ни как автобиографический роман, ни тем более как произведение чистого вымысла "*Аркадия*" не обладает превосходящими достоинствами. Рыхлый по конструкции и неопределенный по цели, он лишен ясности и последовательности, присущих совершенному искусству. И все же это шедевр, потому что его автор, ведомый предвидящим чутьем, ухитрился отразить в нем одну из самых глубоких и постоянных эмоций своего времени. Весь пасторальный идеал — тоска по золотому веку, красота и пафос страны, счастье простого люда, детали деревенской жизни, очарование лесов и садов, мифология Пана и Сатиров, Нимф и фавнов — все это выражено в



серии картин, идиллически изящных, художественно прочувствованных. Мы читаем *Аркадию* не из-за ее истории, а из-за Праздника Пейлес, игр в святилище Массилии, Жертвоприношения Пану, могилы Андрогей, группы плачущих девушек, резной буковой чаши, страстей Карино, садов с их цветами и групп юношей и дев, собирающихся под тенистыми деревьями, чтобы потанцевать и поиграть. Подобные картины представлены со скрупулезной и любящей искренностью, трепетной точностью выученного стиля, что доказывает, насколько серьезным был автор. Его сердце, как художника, сосредоточено на воплощении мира своей мечты; и его прикосновения тверды, сухи и нежны, как у Мантеньи. Действительно, нам постоянно напоминают о манере Мантеньески, и одно упоминание подтверждает предположение, что Санназаро стремился воспроизвести ее эффект. [254] Чувственность итальянского чувства простой красоты смягчается сдержанностью и чем-то вроде холодности греческого мрамора. В том, что касается дикции, Боккаччо явно подражали. Но стиль Боккаччо не возродился, как стремился возродить его Мазуччо, заменив тосканскую иронию и деликатность огнем и энергией южной страсти. Напротив, периоды еще более искусственны, обороты речи более вымучены. Санназаро с трудом пишет на несколько незнакомом языке, который становится еще более упрямым из-за его попыток добавить классические уточнения. Юмор Боккаччо исчез; его чувственность очистилась от соприкосновения с античными образцами; колышущиеся рощицы *Филокопо* подстрижены и ухожены, как самшитовые изгороди в академическом саду. Если в нем меньше природной колорита, чем пришло Боккаччо на помощь, то в нем больше Вергилия и Феокрита, чем он предпочел присвоить. Медленное, преднамеренное расширение каждой картины, штрих за штрихом, прикосновение за прикосновением, напоминает нам о художниках *кватроченто*; в то время как *лаконичность* формулировок имеет сходство с манерой позднегреческого стилиста, особенно, возможно, хотя почти наверняка бессознательно, с манерой Филострата. Это тесное соответствие *Аркадии* основным художественным симпатиям эпохи Возрождения сделало ее неописуемо популярной в свое время, и благодаря этому она до сих пор считается одним из репрезентативных шедевров эпохи. Благодаря своеобразному сочетанию классических и современных мотивов — праздника Пейлса и Пана, получившие окраску от суеверий Капо ди Монте; лесные и речные нимфы, созданные по образцу девушек из Массы и Сорренто; желтоволосые пастухи горы Менакус, поющие любовные гимны неаполитанской Кармозине, — мы можем ближе, чем в любом другом литературном эссе, оценить дух классического возрождения в том виде, в каком он коснулся итальянского искусства. Чуть раньше было больше спонтанности *инаивности*. Чуть позже появилось больше осознанной эрудиции и непревзойденного мастерства. *Аркадия* находится на полпути между *Филокопо* и пастором *Фидо*.

Пора отвлечься от рассуждений и выделить, почти наугад, некоторые из тех описаний, которые превращают *Аркадию* в кладезь иллюстраций к картинам пятнадцатого века. Сначала я выберу фрески на фасаде часовни Пейлса, стараясь, насколько это возможно, воспроизвести сложность и причудливую манерность стиля. [255] Постоянное злоупотребление эпитетами и структурой периода с помощью родственников, привязка его предложений и сохранение их на своих местах, будут замечены как часть традиции Боккаччо. Намереваясь теперь скрепить с набожными душами обеты, которые были даны в прежние трудные времена на дымящихся алтарях, все вместе мы отправились в священный храм, вдоль фасада которого, поднятого на несколько ступеней вверх, мы обнаружили над дверным проемом нарисованные леса и холмы самой восхитительной красоты, полные покрытых листвой деревьев и тысячи видов цветов, среди которых было видно множество стад, которые паслись, гуляя в свое удовольствие по



зеленым полям, с, возможно, десятью собаками для охраны, следы которых были прослежены на пыли. наиболее естественный на вид. Из пастухов одни доили, другие стригли шерсть, третьи играли на свирелях, и было там несколько человек, которые, как казалось, пели и старались попасть в такт им. Но что доставляло мне удовольствие рассматривать с наибольшим вниманием, так это неких обнаженных нимф, которые за стволом каштана оставались, так сказать, полускрытыми, смеясь над бараном, который в своем стремлении обгрызть дубовый венок, висевший у него перед глазами, забыл полакомиться травой вокруг себя. В это время появились четыре сатира с рогами на головах и козлиными ногами, они прокрались сквозь кусты чечевицы, тихо-тихо, чтобы напасть на девушек сзади. Убедившись в этом, они бросились бежать через густую рощу, не боясь ни колючек, ни чего-либо другого, что могло бы им досаждать; и одна из них, более проворная, чем остальные, уцепилась за ветви граба и оттуда, с длинным суком в руках, защищалась. Остальные от страха бросились в реку, откуда спаслись бегством вплавь; и чистая вода почти не скрывала их белоснежного тела. Но когда они увидели, что им удалось спастись, они усадили их на дальнем берегу, измученных трудом и задыхающихся, суша их промокшие волосы, и оттуда словом и жестом, казалось, насмеялись над теми, кто не проявил силы, чтобы схватить их. А на одной из сторон был изображен Аполлон с самыми желтыми волосами, опирающийся на палочку из дикой оливы и наблюдающий за стадами Адмета у русла реки; и таким образом, пристально глядя на двух жилистых быков, которые сражались рогами, он не подозревал о коварном Меркурии, который в пастушьей одежде, с козлиной шкурой, подпоясанной под левым плечом, уводил у него коров. И на том же самом месте стоял Баттус, виновник кражи, превратившийся в камень и вытягивающий палец вперед, как тот, кто указывает. Чуть ниже снова был виден Меркурий, сидящий на большом камне и играющий с раздутыми щеками на деревенской свирели, в то время как его глаза были обращены к белому теленку рядом с ним, и с самыми хитрыми уловками он старался привлечь внимание Аргуса из множества глаз. На другой стороне, у подножия необычайно высокого дуба, растянувшись, спал пастух среди своих коз; а рядом с ним стояла собака, обнюхивая его сумку, которая лежала у него под головой; и он, поскольку луна смотрела на него радостными глазами, я подумал, что это, должно быть, Эндимион. Рядом с ним был Парис, который своим серпом начал вырезать *Одну* надпись на коре вяза и, будучи призван рассудить между обнаженными богинями, стоявшими перед ним, еще не смог завершить свою работу. Но что было не менее утонченным в мысли, чем приятным в зрелище, так это проницательность осторожного художника, который, создав Юнону и Минерву такой необыкновенной красоты, что превзойти их было невозможно, и сомневаясь в своей способности сделать Венеру такой прекрасной, какой того требовала сказка, нарисовал ее повернутой спиной, прикрыв недостаток искусства изобретательностью изобретения. И многие другие вещи, поистине очаровательные и прекраснейшие на вид, о которых у меня сейчас сохранилось лишь слабое воспоминание, я видел там нарисованными в разных местах". Ясно, что Санназаро не читал "*Лаокоона*" Лессинга и не замечал различий между поэзией и живописью. И все же в этом он был верен духу своего времени; ибо действия, не менее продолжительные, чем некоторые из описанных им, можно найти на фресках Гоццолы или Липпо Липпи.

Законченный портрет любовницы Саннаццаро Кармозины послужит ответом на мой следующий вопрос. [256] Изгнанник слушает пение пастухов, и один из них упомянул Амаранту. Он знает, что она присутствует, и решает выделить ее по жестам из остальных. Настороженным взглядом, наблюдая то за одной, то за другой, я увидел среди девушек ту, которая показалась мне самой красивой. Ее волосы были покрыты очень тонкой вуалью, из-под которой два глаза, прекрасные

и самые блестящие, сверкали не иначе, как ясные звезды обычно сияют в безмятежном и прозрачном небе; и ее лицо, скорее овальное, чем круглое, светлой формы, с бледностью, которая не была неприятной, но смягчалась, так сказать, переходом к смуглому цвету лица, и при этом смягчалась румянцем и изящными оттенками, наполняло радостью любви глаза, которые смотрели на нее. Губы у нее были из тех, что превосходят утренние розы; между ними, каждый раз, когда она говорила или улыбалась, обнажалась часть зубов такой редкой и изумительной красоты, что я не мог бы сравнить их ни с чем другим, кроме восточного жемчуга. Затем, перейдя к ее мраморной и нежной шее, я увидел на этой нежной груди изящные и юные груди, которые, подобно двум округлым яблокам, несколько выдавали ее платье из тончайшей ткани вперед; и посреди них я мог различить прелестнейший маленький образ, чрезвычайно приятный на вид, который, поскольку заканчивался и скрывался из виду, был причиной, по которой я остановился на нем с большей силой мысли. И она, с самой изящной походкой, нежным и устремленным ростом, пошла по прекрасным полям, срывая своей белой рукой нежные цветы. Когда она наполнила свои колени, как только поющий юноша в пределах ее слышимости упомянул Амаранту, она уронила руки и подобранное платье и как бы забылась в собственных воспоминаниях, так и не узнав, что случилось, все они выскользнули из ее рук, засеяв землю, возможно, двадцатью видами цветов. Который, как будто внезапно пришедший в себя, когда она это осознала, заставил ее покраснеть не иначе, как иногда окрашивает розовым цветом зачарованную луну, или как при восходе солнца взору смертного предстает красное Сияние. После чего она, как мне кажется, не из-за какой-либо необходимости принуждая ее к этому, но, возможно, надеясь таким образом лучше скрыть заливший ее румянец, порожденный женской скромностью, снова наклонилась к земле, чтобы поднять их, как будто ее заботило только это, выбирая белые цветы из малиновых и темно-синие из фиолетовых ". Амаранта создает красивую картину, но слишком проработанную в деталях. Ее сестринство описано штрихами более небрежными, а следовательно, и более искусными. [257] "На некоторых были гирлянды бирючины с желтыми бутонами и примесью малинового; на других были белые лилии и пурпур вперемешку с несколькими самыми зелеными оранжевыми листьями между ними; один был украшен розами, а другой побелел жасмином. Так что каждая сама по себе и все вместе были больше похожи на божественных духов, чем на человеческие создания. После чего многие присутствующие мужчины воскликнули в изумлении: "О благословенный обладатель такой красоты!" Молодые парни едва ли менее привлекательны, чем их нимфы. [258] "Логисто и Эльпино, пастухи, приятной наружности и лет в пределах ранней юности: Эльпино, хранитель коз, Логисто шерстистых овец: у обоих волосы желтее, чем у спелых кукурузных початков; оба из Аркадии; оба одинаково подходят для того, чтобы петь и отвечать".

Прикосновение Саннадзаро к неживой природе столь же точно. Вот описание вечернего неба. [259] "Это был час, когда закат окутал весь запад тысячей разновидностей облаков; некоторые фиолетовые, некоторые темно-синие и некоторые малиновые; другие от желтого до черного, а некоторые так горели огнем обращенных вспять лучей, что казались из отполированного и тончайшего золота". Вот сад: [260] "Движимые симпатией к Эргасто, многие пастухи, кроме того, обнесли это место высокой живой изгородью, но не из терновника или шиповника, а из можжевельника, роз и жасмина, и устроили там своими мотыгами пастушеское сиденье, а на ровных местах - несколько башенок из розмарина и мирта, переплетенных с самыми несравненное искусство". Вот цветы: [261] "Там были лилии, бирючина, фиалки, окрашенные в любовно-бледный цвет, и в большом изобилии дремлющие маки со склоненными головками и

красноватые шипы бессмертного амаранта, самого милого из корональных растений середины зимы".

Такое же исследование фразы отмечает проявление эмоций. Карино, пастух, рассказывает, как, охваченный горем, он лежал на земле и, казалось, лишился жизни: [262] "Пришли бычьи стада, пришли пастухи овец и коз вместе с крестьянами соседних ферм, посчитав меня обезумевшим, каковым я, по правде говоря, и был; и все с глубочайшей жалостью спросили о причине моего горя. Которому я ничего не ответил, но, прислушиваясь к своему собственному плачу, таким жалобным голосом воскликнул: "Вы, жители Аркадии, будете петь среди своих гор о моей смерти!" Вы из Аркадии, владеющие только искусством песни, вы из моей смерти будете петь среди ваших гор!" Его жалоба простирается до такой степени, что не поддается цитированию. Но вот выдержка из него: [263] "О боги неба и земли, и кто бы вы ни были, кто заботится о несчастных влюбленных, прислушайтесь, я молю, вашими ушами сострадания к моим стенаниям и послушайте скорбные вопли, которые издает мой измученный дух! О наяды, обитатели бегущих ручьев! О напейские нимфы, милостивейшие обительницы дальних мест и жидких купелей, приподнимите свои желтые локоны хоть немного над хрустальными волнами и примите эти мои последние крики, прежде чем я погибну! О вы, о прекраснейшие Ореады, которые привыкли обнажаться на нависающих утесах, покиньте теперь свое высокое горное царство и в моем несчастье навестите меня, ибо я уверен, что избавлю вас от печали тем, что доставит радость моей жестокой служанке! Сойдите со своих деревьев, о жалеющие гамадриады, вы, заботливые стражи над ними, и обратите свои мысли немного к мученичеству, которое готовят мне эти руки! И вы, о Дриады, прекраснейшие девицы глубинных лесов, вы, которые не однажды, а много-много раз наблюдали наших пастухов на закате дня, танцующих в кругу под сенью прохладных ореховых деревьев, с самыми желтыми кудрями, струящимися по их белоснежным шеям, потому что теперь я молюсь, если вы не изменили моей слишком переменчивой судьбе, чтобы среди этих теней моя смерть не была безмолвной, а росла день ото дня на протяжении грядущих столетий, чтобы повесть о годах, которых не хватает жизни, могла продлить мою славу!

Для студентов-англичан Аркадия представляет особый интерес, поскольку она положила начало более длительной и амбициозной работе сэра Филипа Сидни. До сих пор я говорил только о его прозе; но в книге чередуются разделы, в которых сочетаются проза и стихи. Куплет состоит из смешанных *римских терц, канцони* и сестинес. Не менее искусственные и решительно менее оригинальные, чем проза, тексты и эклоги Саннадзаро не требуют особого внимания. Он наложил на себя ненужные ограничения, изобразив неуклюжесть *sdrucchiolo rhymes* [264]; и ему не хватало розовой беглости, подкупающей непринужденности, неподдельного изящества Полициано. Я перевел одну сестинскую песню, спетую им самим среди пастухов Аркадии, потому что она описывает действительные условия жизни, которые привели Саннадзаро в его первое изгнание. [265] Но принятая на редкость безвкусная форма, которую даже Петрарка с трудом признал терпимой, кажется, сдерживает непосредственность чувств поэта.

Даже как ночная птица, ненавидящая солнце,  
я блуждаю, горе мне, по темным местам,  
Пока на земле сияет лучезарный день;  
Затем, когда на мир нисходит канун,  
я не могу, подобно всем созданиям, погрузиться в сон,

Но просыпаюсь, чтобы бродить и плакать среди полей.

Если вдруг окажусь среди лесов и полей,  
Где не сияет своим сиянием солнце,  
Мои глаза, уставшие от слез, сомкнутые сном,  
Суровыми снами и блуждающими видениями, тщетными и темными,  
Напугают меня так, что я все еще уклоняюсь в канун,  
Из страха заснуть, от отдыха на земле.

О всеобщая мать, добрая земля,  
Неужели никогда не будет так, что, растянувшись на зеленых полях,  
Погрузившись В глубокий сон, в тот последний канун,  
Я никогда больше не проснусь, пока солнце  
Не Взойдет, чтобы явить свой свет темным векам,  
И снова пробудить мою душу от этого долгого сна?

С того первого момента, когда я прогнал сон,  
И покинул свою постель, чтобы лечь на землю,  
Безоблачные дни для меня были унылыми и темными,  
И превратили цветущие поля в колючую солому;  
Так что, когда утро возвращает людям солнце,  
Перед моими глазами темнеет в предрассветных сумерках.

Моя госпожа, по своей доброте, пришла однажды вечером,  
Радостная и очень красивая, ко мне во сне,  
И обрадовала все мое сердце, подобно тому, как солнце,  
Когда заканчиваются дожди, имеет обыкновение очищать землю;  
И сказала мне: Приди, собери с моих полей  
Немного цветка; перестань преследовать эти темные пещеры.

Улетайте отсюда, улетайте отсюда, вы, утомительные и темные мысли,  
Которые омрачали меня так долго накануне!  
Ибо я пойду искать солнечные улыбающиеся поля,  
Погружаясь в их травяной медовый сон:  
Я прекрасно знаю, что никогда еще человек, сотворенный из земли, Не был  
Более благословенным, чем сейчас, когда я увидел солнце!

Песня, в середине ночи ты увидишь восточное солнце,  
И я под землей, среди тех темных областей,  
Или на тех полях я засыпаю.

Можно ли различить в Санназаро отчетливо неаполитанские нотки, кажется более чем сомнительным. Как в его сапфических одах и эклогах Пискатора, так и в его *Аркадии* мы обнаруживаем проявление таланта, сдержанного в рамках тонкого вкуса. Совсем иначе обстоит дело с латинскими элегиями и текстами песен Понтано. [266] Они дышат чувственностью и самоотверженностью порывистому южному темпераменту. Они отражают изобилие природы в

регионе, где люди едва ли знают, что такое зима, ее несколько чересчур обнаженную сладострастную красоту, ее вулканическую энергию и смешение живого огня с бесплодными отложениями. По этой причине, а также потому, что существует некоторая опасность пренебречь особой ролью, которую Южная провинция сыграла в истории итальянской литературы, я вынужден отклониться от основной темы этой главы в сторону поэзии Понтано.

Хотя Понтано был уроженцем Черрето в Умбрии, он провел свою жизнь в Неаполе и стал, если мы можем доверять свидетельствам его текстов, более неаполитанцем, чем сами неаполитанцы. В нем южные народы обрели голос, который, хотя и говорил на мертвом языке, выражал их чувства. К несчастью, Понтано, который заслуживает того, чтобы считаться величайшим поэтом Неаполя, внес этот важный вклад в итальянскую литературу на латыни. Более чем сомнительно, мог ли бы он в тот момент так свободно изъясняться на вульгарном языке. Но как бы то ни было, мы должны обратиться к его латинским стихам, чтобы найти необходимое звено в цепи итальянской мелодии. Кардуччи остро заметил, что больше, чем какие-либо другие стихотворения века, они воплощают "эстетическую и ученую реакцию против мистического идеализма христианства предшествующей эпохи". У них это получается лучше, чем у Беккаделли, потому что там, где *Гермафродиты* непристойны, *Эриданус*, *Байи*, *Супружеская любовь*, *Помпеи*, *Нении* Понтано только чувственны. Отличительной чертой Понтано является широта его чувств. Он затрагивает всю гамму естественных эмоций с одинаковой страстью и искренностью. Любовь молодого человека к своей возлюбленной, любовь мужа к своей невесте, любовь отца к своему отпрыску, любовь кормилицы к своему подопечному младенцу находят в его стихах такое же полное чувственное выражение. В Понтано не больше от тевтонского *Schwarmerei*, чем от дантовского трансцендентализма. Он не заставляет нас удивляться тому, как молодой человек, который вышел оды на тему *Альмы Пеллегрини* или который вплет фиалку и лунный свет в какой-нибудь *дуэт*, в котором есть *блюм*, может смириться с тем, чтобы зажечь гименейный факел и столкнуться с прозой супружества. В пределах бесхитростного инстинкта он совершенно целостен и округл до безупречного целого. Он не говорит одно и не оставляет для понимания другое — противоречие, которое привносит некую радикальную нереальность в платонические или сентиментальные способы сексуального самовыражения. Он ожидает, что женщина весит лишь немногим меньше мужчины на весах естественного аппетита. И все же его Муза — не просто бродячая Венера. Она респектабельная, если не сказать, согласно нашим нынешним взглядам, в целом порядочная Юнона. Последняя правда о ней заключается в том, что она открыла своему уникально одаренному барду на земле и в домашнем святилище ту поэзию любви, которую Мильтон впоследствии мифологизировал в Эдеме. Нота неподдельной человечности звучит с такой ясностью, что требует увековечения в этой поэзии страсти. Это если не высшее, то все же самое откровенное и решительное выражение взаимного, законного желания. Как таковая, она занимает завидное место в истории итальянской любви — в равной степени отдельно от *болезненности* *тречентосинкве ченто*, возможно, неочищенной, но здоровой; отдающей должное неаполитанскому пролетариату, из которого она возникла.....

Понтано изображает все примитивные привязанности таким образом, чтобы оправдать свою скрытность. Его Фанния, Фокилла, Стелла, Ариадна, Синнама — любовница или жена, нам нет нужды останавливаться на этом вопросе — являются полной противоположностью любви Данте или Петрарки. [267] Не стесняясь своего очарования, радуясь, как волны Чиаджи, смеху в разгар дня открытых дверей, они не считают зазорным обнажать свою красоту перед глазами



возлюбленного или с жаром отвечать на его ласки. Христианская скромность, средневековый аскетизм, борьба между духом и плотью, стремление к мистическим способам выражения чувств были настолько забыты на их портретах, как будто мир никогда не сталкивался с реакцией против язычества. И все же они отличаются от женщин римских элегических поэтов. Они менее искусственны, чем Коринна. Хотя "милая остроумная душа Овидия" обошла стороной эти сладкие элегии, неаполитанский поэт остается буржуа пятнадцатого века. Его страсть безгранично чувственна и в то же время нежно привязанна. Ее движущей силой является сексуальное желание; ее глубина и сила - в любви, которую испытывает муж и отец. Учитывая только стихи, посвященные Фаннии, мы могли бы с полным основанием назвать Понтано похотливым поэтом. Три книги *О супружеской любви* показывают его в другом свете. Там он излагает обязанности и отношения в семье с той же твердой и неподдельной силой чувства, которую продемонстрировал при описании распутницы. Написав свою Стеллу со смаком итальянского Рубенса, он может начать проливать почти возвышенные по своему пафосу слезы над могилой своей дочери Люции или написать колыбельную песенку для своего сына Лючиола. [268] Плотские влечения, которые узаконены браком и освящены в семейных отношениях, но которые цивилизованное человечество по обычаю скрывает, приобретают оттенок почти вакхического восторга в этом беглом латинском стихотворении. В этом заключается оригинальность Pontano. Такого сочетания миру никогда не представляли ни до, ни после. Добродушное ложе, из которого он черпает свое вдохновение, находило мало поэтов, ценивших его в древности, и еще меньше тех, кто осмеливался так бесстыдно прославлять его среди современников. [269]

Тот же цикл стихотворений Понтано можно прочесть с не меньшей пользой, поскольку в них представлены картины неаполитанской жизни. [270] Он живо представляет перед нами купальни Байи, еще не испорченные извержением вулкана Монте-Нуово; миртовые рощи и сады у залива; моряков, растянувшихся вдоль берега; юношей и девушек, флиртующих во время купания или питья воды, их вечерние прогулки, их маленькие ужины, их свидания; весь спектр удовольствий в месте и климате, созданных для любви. Или мы наблюдаем за людьми во время их игр, столпившимися на этих высоких повозках, бряцающими в бубен и танцующими тарантеллу - настолько близкими к фавнам и нимфам по форме, насколько это вообще возможно для человечества. [271] Каждая гора и каждый ручей олицетворены; гении деревень, ореады перелесков, тритоны волн выходят поиграть с мужчинами: [272]

Claudicat hinc heros Capimontius, et de summo  
Colle ruunt misti juvenes mistæque puellæ;  
Omnis amat chorus, et juncti glomerantur amantes.  
Is lento incredit passu, baculoque tuietur  
Infirmitas femur, et choreis dat signa movendis,  
Assuetus choreæ ludisque assuetus amantum.

И эти персонификации не являются просто холодными вымыслами. Пейзаж Неаполя навеивает мифологию не только потому, что он такой красивый, но и потому, что человеческая жизнь и природа взаимопроникают в этом заливе, как нигде больше в Европе. Понтано может рассказать историю о каждой реке и каждой роще — как Адонис снова живет среди апельсиновых деревьев Сорренто, как Себето был мальчиком, любимым одной из дочерей Нерее и убитым им в гневе. [273] Его склонность к персонификации была непреодолимой. Не довольствуясь, подобно Саннаццаро, восхвалением своей виллы, он изображает Нимфу



Антиниану, которую называет Музой неолатинского лирического восторга. [274] В мелодичном цикле любовных стихотворений, озаглавленном "Эридан", он проявляет ту же способность к воображению в ломбардских пейзажах. Закрывая эту маленькую книгу, мы, кажется, знакомы с "царем рек" Фаэтоном и Гелиадами не меньше, чем с живой Стеллой, для обрамления красоты которой в подобающий венок были сплетены эти фантазии. [275] Даже Элегия, которую он использовал так свободно и с таким полным удовольствием от ее движения, становится для него женщиной, со специфической формой и привычками, и любовной историей, взятой из какого-то пропорционального воспоминания о доме поэта в Умбрии. Цитировать Понтано нелегко и нежелательно. И все же я не могу удержаться от желания хотя бы частично представить даму Элегию в ее ионическом одеянии перед современной аудиторией. [276]

Huc ades, et nitidum myrto compesce capillum,  
Huc ades ornatis o Elegia comis.  
Inque novam venias cultu prædivite formam,  
Laxa fluat niveos vestis adusque pedes.  
Quaque moves, Arabum spires mollissima nardum,  
Lenis et Assyrio sudet odore liquor.  
Tecum etiam Charites veniant, tua cura, puellæ,  
Et juvet insolita ducere ab arte choros.  
Tu puerum Veneris primis lasciva sub annis  
Instruis, et studio perficis usque tuo.  
Hinc tibi perpetuæ tribuit Cytherea juventæ  
Tempora, neu formæ sint mala damna tuæ;  
Ergo ades, et cape, diva, lyram, sed pectine molli,  
Sed moveas dulci lenia fila sono.  
Quinetiam tu experta novos, ni fallor, amores,  
Dulcia supposito gramine furta probas.  
Namque ferunt, patrios vectam quandoque per Umbros,  
Clitumni liquidis accubuisse vadis:  
Hic juvenem vidisse, atque incaluisse natantem,  
Et cupisse ulnas iner habere tuas.  
Quid tibi lascivis, puer o formose, sub undis?  
Deliciis mage sunt commoda prata tuis.  
Hic potes e molli viola junxisse coronam,  
Et flavam vario flore ligare comam;  
Hic potes et gelida somnum quæsisse sub umbra,  
Et lassum viridi ponere corpus humo;  
Hic et adesse choris Dryadum, et saluisse per herbas,  
Molliaque ad teneros membra movere modos.  
Hic juvenis succensus amor, formamque secutus  
Et facilem cantum, quo capis ipsa deos,  
Tecum inter salices, sub amicta vitibus ulmo,  
In molli junxit candida membra toro;  
Inter et amplexus lassi jacuistis uterque,  
Et repetita venus dulce peregit opus.

Ясно, что этот поэт не был раболепным подражателем Тибулла или Овидия. Очевидно также, что он не достиг их высоты произношения. Но в Понтано, как и в Полициано, латинский стих снова ожил с новой и неподдельной жизненностью.

Если бы возникла необходимость формально вернуться после этого отступления к теме моей главы, недостатка в возможности не было бы. Эклоги Понтано, описание его садов, его видение золотого века и его долгие рассуждения о выращивании апельсиновых деревьев оправдывают наше причисление его к поэтам-сугубо пасторальным. [277] В описании страны он проявляет свою обычную теплоту и чувственный реализм. Он мифологизирует; но его мифы - это субстанциальные формы подлинных эмоций и переживаний. Фавны, о которых он говорит, - это такие парни, каких даже сейчас можно увидеть на склонах Искья Монте-Эпомео, с испуганными глазами, смуглой кожей и спутанными локонами, рассыпавшимися по жилистым плечам. Бахус своего урожая вышел, красный от винного пресса, увитый настоящим плющом и виноградной лозой, и сел рядом с поэтом, чтобы угостить его чашей пенящегося сусла.

Пока Санназаро исследовал Аркадию в Неаполе, Полициано уже перенес пасторальную поэзию в театр в Мантуе. Об Орфее и его месте в итальянской литературе я уже достаточно говорил в другом месте. В данной связи достаточно вспомнить, что, в то время как Аркадия стала местной сказочной страной нового идеала, Орфей занял место ее героя. Как представитель гражданского общества среди грубого населения, он олицетворял для наших итальянских поэтов дух их собственной возрождающейся культуры. Аркадия представляла собой царство искусства и песни, не замутненное войнами или недостойными страстями. Орфей настроил простые души, обитавшие в нем, на музыку своей восхитительной лирой.

Пасторальные представления вскоре вошли в моду. Никколо да Корреджо поставил "Сказку о Кефале и Прокриде" на сцене Феррары с хорами нимф, клятвами Диане, эклогами Коридона и Тирсиса, злобным фавном и *dea ex machina*, завершающими сцену. [278] В Урбино на карнавале 1506 года Бальдассаре Кастильоне и его друг Чезаре Гонзага, одетые в пасторальные одежды, декламировали римские строфы перед Судом. Эта эклога, озаглавленная *Тирси*, заслуживает внимания, возможно, не столько из-за ее внутренних достоинств, хотя они, если судить по стандартам буколической поэзии, не так уж малы, сколько потому, что она иллюстрирует худшие пороки деревенского стиля в его адаптации к модному употреблению. [279] Диалог начинается с обычного причитания одного брошенного любовью пастуха к другому и обращается к освященным веками буколическим темам, пока упоминание Метавра не напоминает нам, что на самом деле мы не в Аркадии, а в Урбино. Богиня, бродящая среди своих нимф по его берегу, - не кто иная, как герцогиня, сопровождаемая Эмилией Пией и другими придворными дамами. "Добрый пастырь, который правит этими счастливыми полями и святыми землями", - это герцог Гидубальдо. Затем следуют комплименты всем собеседникам *Кортегиано*. Бембо - пастух, "пришедший сюда из недр Адриа". "Древний пастух, почитаемый всеми, носящий венки из священного лавра", - это Морелло да Ортона. Тосканский пастух, "мудрый и сведущий во всех искусствах", должен быть либо Бернардо Акколти, либо Джулиано де Медичи. А вон тот пастух из Минчо - Лодовико да Каносса. Хор пастухов и танец Морриса завершили декламацию, которая также была оживлена вступлением одного соло, исполненного Иолой. Таким образом, в этом раннем образце "пасторальной маски" мы наблюдаем ту путаницу реального и идеального, прошлого и настоящего, воображаемых деревенских жителей и живых придворных, которой было суждено стать бедствием этого вида и превратить его в литературную чуму в каждой европейской столице. Радикальный недостаток

присутствовал в трактовке Вергилием сиракузской идиллии. Но каждое удаление от источника делало ложь еще более отвратительной. В эклогах Спенсера неловкости больше, чем в произведениях Кастильоне. До Терезы Марии нелепость была более очевидной, чем до Елизаветы. Наконец здравый смысл публики больше не мог терпеть притворство, и Аркадия с ее притворством, лелью и аллегорией стала синонимом жеманства.

В мою программу не входит следить за развитием пасторальной драмы на всех ее этапах в Италии. [280] В конце этой главы я оставляю некоторые необходимые замечания о ее шедеврах, *Аминте* и *пасторе Фидо*. В настоящее время будет достаточно указать на тот факт, что на сцене, как и в эклоге, буколическая поэзия следовала двум различным направлениям — одному аркадскому и искусственному, другому национальному, основанному на популярных формах. *Ненсия да Барберино* и *Бека да Дикомано* Лоренцо Медичи и Луиджи Пульчи принадлежат к последнему классу эклог. [281] Их соответствующими формами в драматическом стихосложении являются *Катрина* и *Мольяццо* Берни, а также *Тансия* и *Фиера* Микеланджело Буонарроти младшего. [282] Если невозможно адекватно описать пасторальную драму, то сделать это для буколических идиллий было бы не менее сложно. Их название на латыни и итальянском - легион. Поэты, столь разные во всем остальном, какими были Джироламо Бенивьени, Антонио Тебальдео, Спероне Сперони, Бернардино Бальди, Бенедетто Варчи и Луиджи Тансилло, — не говоря уже о людях сколько—нибудь выдающихся, - привезли Мопса и Титира, Меналькаса и Мелибея, Амариллис и Сидиппу из "Аркадии" Вергилия и заставили их бесконечно говорить об их любви и овцах на изысканном итальянском. [283] Острое сатирическое остроумие Фоленго, как мы отметим в другой главе, в конце концов обрушило на них валы насмешек в "*Балдусе*" и "*Занитонелле*". Таким образом, пасторальная поэзия завершила весь цикл итальянской литературы — выразилась через диалог в драме, придерживалась прецедента Вергилиана у латинистов и их итальянских последователей, приняла формы популярной поэзии и, наконец, подверглась деградации маккаронского бурлеска.

Мы вполне можем позволить себе молча отвернуться от обычной толпы авторов эклог. И все же один поэт выделяется из толпы рядовых и заслуживает особого внимания. Франческо Мария Мольца в свое время занимал первое место среди ученых со зрелой эрудицией и художников-литераторов высочайшего мастерства. Его высокое происхождение, его добродушная беседа, его любовь и его несчастья сделали его одинаково знаменитым; и его *Нинфа Тиберина* до сих пор остается самой милой пасторалью золотого века. Мольца родился в 1489 году в Модене. Поскольку его родители были одними из самых богатых и благородных людей этого города, вполне вероятно, что он приобрел знания греческого и латыни, которыми впоследствии отличился, под руководством домашних наставников. В возрасте шестнадцати лет он отправился в Рим, чтобы выучить иврит, и такие люди, как Маркантонио Фламминьо и Лилио Джиральди, сразу признали его подающим большие надежды юношей. В 1512 году он вернулся в Модену, где женился в соответствии со своим рангом. Его жена родила ему четверых детей, и в этот период он провел несколько лет со своей семьей. Но Мольца вскоре устал от домашней жизни и провинциального уединения. В 1516 году он снова покинул дом и погрузился в разгул римской жизни. С этой даты и до своей смерти в 1544 году он должен быть причислен к тем итальянцам, для которых Рим был дороже их родных городов. Блеск его литературной славы и привязанность, которую испытывают к нему известные люди во всех уголках Италии, не отвлекут внимания от позора его карьеры. Неверный своей жене, пренебрегающий детьми, постоянно выпрашивающий деньги у отца, он провел свою зрелость в череде любовных связей.

Некоторые из них были респектабельными, но большинство - с сомнительной репутацией. Среди женщин, которые время от времени поработали на него, следует упомянуть некую Фурнию, низкородную Беатриче Пареджиа и печально известную Фаустину Манчину. В ходе своей интриги с Беатриче он получил удар в спину от какого-то неизвестного соперника, что поставило его жизнь под угрозу. Для Фаустины он сочинил "*Нинфу Тиберину*". Она была римской куртизанкой, настолько известной своей красотой и прекрасным воспитанием, что вызывала симпатию даже суровых натур. Когда она умерла, город погрузился в траур, и улицы огласились элегическими причитаниями. Любопытно, что среди сонетов Микеланджело можно найти один — не из лучших, однако, — написанный по этому случаю. В поисках развлечений с Имперас, занявшей место Аспазии в Папском Риме, Мольца временно привязался к более известной даме — красивой и остроумной Камилле Гонзага. Он провел два года, с 1523 по 1525 год, в ее обществе в Болонье. Вернувшись в Рим, Мольца стал свидетелем страданий разграбления, которое произвело на него такое печальное впечатление, что, опечаленный на мгновение, он удалился, как блудный сын, в Модену. Однако Риму, хотя и не суждено было вернуть утраченное величие, он стряхнул с себя пыль и кровь 1527 года; и были компетентные наблюдатели, которые, подобно Аретино, считали ее еще более безрассудной в пороке, чем она была раньше. Мольца не смог долго устоять перед достопримечательностями папского города. В 1529 году мы снова находим его в Риме, привязанным к личности Ипполито Медичи и восхищающим Академию своим остроумием. Два года спустя его отец и мать умерли в один за другим дни августа. Мольца отпраздновал их смерть в одном из самых прекрасных своих многочисленных сонетов. Но тяжелая жизнь и упорный отказ поселиться в Модене лишили его наследства, и с тех пор он жил за счет щедрот своего сына Камилло. Следить за его литературной биографией в этот период было бы равносильно написанию истории двух знаменитых академий *делле Вирту* и *де Виньяйоли*. И в том, и в другом случае он был самым выдающимся членом организации. Он развлекал их своей беседой, декламировал перед ними свои *Капитолии* и очаровал их мягкостью и обходительностью своих манер. Многие его сонеты посвящены дружбе, которую он завел в этих светских кругах.

Действительно, из обмена стихотворениями между такими людьми, как Мольца, Соранцо, Гандольфо, Каро, Варчи, Гуидиччони и Ла Каса, следует извлекать материалы для формирования правильного представления о внутренней жизни литераторов той эпохи. Они дышат духом мягкой вежливости, оживляются шутками и опечалены ощущением, скорее тревожным, чем гнетущим, итальянской катастрофы. Нравоучительный тон задумчив и расслаблен; и, несмотря на частые упоминания о коррумпированной Церкви и потерянной нации, едва ли хоть одна искра гнева или страсти вспыхивает в мечтательных глазах, которые смотрят на нас. Оставьте нас в покое, кажется, говорят они; это правда, что Флоренция была поработана, и тень позора лежит на нашем Риме; но какое мы имеем к этому отношение? И тогда они переходят к бесконечным сонетам о волосах Фаустины или элегиям о ее скромности [284]; и когда им надоедают эти развлечения, они собираются вместе, чтобы изобретать остроумные непристойности. [285] Именно среди таких пустяков с Мользой случилось величайшее несчастье в жизни. Болезнь Возрождения, не последнее из бедствий Италии в те последние дни беспечности и распутной жизни, настигла его в каком-то притоне удовольствий. После 1539 года он мучительно страдал от этого воздействия и умер от него, впервые испытав нечто вроде медленного паралича, в феврале 1544 года. В последние месяцы болезни его мысли обратились к дому и детям, которых он бросил. Изысканно красивая латинская элегия, в которой он описал страдания медленного разложения, трогательно говорит, если такое позднее

и бесполезное раскаяние может быть трогательным, о его тоске по ним. [286] Осенью 1543 года, соответственно, ему удалось доползти обратно до Модены; и именно там он испустил дух в последний раз, явив миру, как заботливо заверяет нас его биограф, редкий пример христианского смирения и преданности. [287] Все люди эпохи Возрождения умирали, благоухая благочестием; и Мольца, как доказывают многие его сонеты, обладал истинным религиозным чувством. Он был неплохим человеком, хотя и слабым. Вялость его моральных устоев, интеллектуальная и эстетическая безмятежность, его смущенная и все же удовлетворенная совесть вполне соответствуют его эпохе.

Было бы трудно сделать выбор между латинскими и итальянскими стихотворениями Мольцы, если бы требовалось отдать пальму первенства кому-либо из них. Оба отмечены одной и той же *жеболезненностью*, одной и той же податливостью, как листья аканта, обрамляющие мрамор некоторых римских руин. Оба они одинаково вялые и несколько утомляющие, несмотря на специфический аромат. Я просмотрел более 350 сонетов, содержащихся в двух сборниках его итальянских произведений, в поисках того, в котором звучала бы истинная мужественность, или того, который был бы достаточно совершенен по форме, чтобы перенести пересадку. Нетрудно понять их популярность при жизни поэта. Ни одна из них не лишена нежной красоты, спонтанных образов и чувств, выраженных с большой ясностью. А их ритмы неизменно мелодичны. Читая их, нам может показаться, что мы слышим флейты, играющие недалеко от нас у журчащего ручья. И все же — или, скорее, возможно, именно по этой причине — наше внимание не приковано к ним. Наиболее отчетливо интересная нота в них звучит, когда поэт говорит о Риме. Он почувствовал очарование семи холмов, и его меланхолия была как дома среди их руин. И все же даже на эту близкую тему было бы трудно выделить одно стихотворение, обладающее властной силой.

The *Нинфа Тиберины* - это монодия на восемьдесят одну октавную строфу, адресованная поэтом, изображающим из себя пастуха, Фаустине, которую он изображает нимфой. В нем нет ничего реального, кроме чувства красоты, которое его вдохновило, красоты изысканной, но бездушной, которая сообщает его безупречным картинам и сладкозвучным ритмам. Мы находимся в сказочном мире вымышленных чувств и условных образов, где только искусство остается искренним и незатронутым. Правильная точка зрения, с которой можно судить об этих строфах, - просто эстетическая. Тот, кто хочет поддаться их влиянию и понять замысел поэта, должен подойти к их чтению настроенным на созерцание современного искусства. Арабески Лоджии, металлические изделия Челлини, лепнина Палаццо дель Те, барельефы с фруктами и гирляндами Сансовино, амурсы Альбано создают необходимые аналоги. *Джостра* Полициано требовал аналогичного посвящения. Но между *Джострой* и *Нинфой Тибериной* итальянское искусство завершило свой цикл от ранней Флоренции до позднего Рима, от Боттичелли и Донателло до Джулио Романо и Челлини. Свежесть рассвета затерялась в пылу полудня. Фаустина сменяет прекрасную Симонетту. Мольца не может "воспроизвести первый прекрасный беспечный восторг" утренней песни Полициано — такой буйной и в то же время такой нежной, такой подвижной, такой нежной в своем художественном чувстве. *Идиллическая волюта*, раскрывшаяся подобно бутону розы в *Giostra*, в *Ninfa Tiberina* раскрывает полные лепестки; мы не осмеливаемся встряхнуть их, чтобы они не упали. И на эти изменения указывает даже сам стих. Слава Полициано заключалась в том, что он открыл различные гармонии, на которые способна художественно обработанная октава, и превратил каждую строфу в миниатюрный шедевр. В обработке Мольцы стих становится тяжелее и вялее не по причине возврата к небрежности Боккаччо, а потому, что он стремится к полному раскрытию его



ресурсов. Он сплетает замысловатые периоды и поддерживает одно предложение, со скобками и оборотами, от начала строфы до ее завершения. Учитывая эти условия, *Нинфа Тиберины* - настоящий нектар и настоящее золото.

После экзордизма, который вводит

La bella Ninfa mia, che al Tebro infiora  
Col piè le sponde,

Молза призывает пастухов передать ей свои клятвы из Пейлса. Она станет богиней весны и потребует алтарь Помоны. Здесь пусть деревенские жители играют, танцуют и борются в песнях. Сюда пусть они приносят свои дары. [288]

Io dieci pomi di fin oro eletto,  
Ch'a te pendevan con soave odore,  
Simil a quel, che dal tuo vago petto  
Spira sovente, onde si nutre amore,  
Ti sacro umil; e se n'avrai diletto,  
Doman col novo giorno uscendo fuore,  
Per soddisfar in parte al gran disio,  
Altrettanti cogliendo a te gl'invio.

E d'ulivo una tazza, ch'ancor serba  
Quel puro odor, che già le diede il torno,  
Nel mezzo a cui si vede in vista acerba  
Portar smarrito un giovinetto il giorno,  
E sì 'l carro guidar che accende l'erba,  
E sin al fondo i fiumi arde d'intorno,  
Stolto che mal tener seppe il viaggio,  
E il consiglio seguir fedele e saggio!

Описание оливковой чаши переносится на следующие пять строф, когда поэт переходит к жалобе на то, что Фаустине не нравятся его свирели. И все же Пан присоединился к деревенским зарослям тростника; и Амфион вдыхал в них такую мелодию, что холмы были внимательны; и Силен учил, как устроена земля, и как времена года приходят и уходят, своими сладкими переливами. И все же, возможно, она склонится к нему и выслушает, если только он сумеет найти для нее какое-нибудь могущественное очарование. Выходи, кричит он, повторяя обращение к Галатее, оставь Тибр бушевать в его берегах и поспеши к морю. Приходите на мои поля и пещеры: [289]

A te di bei corimbi un antro ingombra,  
E folto indora d'elicrisi nembo  
L'edera bianca, e sparge sì dolce ombra,  
Che tosto tolta a le verd'erbe in grembo  
D'ogni grave pensier te n'andrai sgombra;  
E sparso in terra il bel ceruleo lembo,



Potrai con l'aura, ch'ivi alberga il colle,  
Seguir sicuro sonno dolce e molle.

Опасно для тебя бродить по берегам, где Марс встретил Илию. О отец Тайбер, будь мягок со столь прекрасной девушкой. Это ты когда-то спас младенческую надежду Рима, которую волчица вскормила грудью рядом с твоим переливом! Но такие темы витают слишком высоко для пастушьих песнопений. Я поворачиваюсь к Каро и Варчи. Обе - пастухи, которые знают, как перемешать ручьи Минций и Аретуз. Даже боги жили в диких лесах, среди лесов, и там Анхис рядом с Венерой выращивал цветы. Какие подарки я найду для моей Фаустины? Дафнис и Марис намного богаче меня. Как я могу соперничать с ними в подарках для ярмарки? И все же она не обращает на них внимания:

Tanto d'ogni altrui dono poco si cura  
Questa vaga angioletta umile e pura.

Моя страсть давит на меня, как любовь давила на Аристия. Он забыл свои стада, свои табуны, свои сады, даже свои улы ради Эвридики. Душевная боль свела его с ума, и он преследовал ее по полям и лесам. Она убежала перед ним, но он последовал за ней: [\[290\]](#)

La sottil gonna in preda a i venti resta,  
E col crine ondeggiando addietro torna:  
Ella più ch'aura, o più che strale, presta  
Per l'odorata selva non soggiorna;  
Tanto che il lito prende snella e mesta,  
Fatta per paura assai più adorna:  
Fende Aristeo la vagha selva anch'egli,  
E la man parle aver entro i capegli.

Tre volte innanzi la man destra spinse  
Per pigliar de le chiome il largo invito;  
Tre volte il vento solamente strinse,  
E restò lasso senza fin schernito:  
Nè stanchezza però tardollo o vinse,  
Perchè tornasse il pensier suo fallito;  
Anzi quanto mendico più si sente,  
Tanto s'affretta, non che il corso allente.

История Эвридики занимает двадцать девять строф, и на этом стихотворение резко обрывается. Он полон тщательно выполненных картин, чрезмерно гладких и приукрашенных, напоминающих поверхностную манеру поздних римских художников. Даже в только что процитированном отрывке, описывающем агонию Эвридики, лес - это *odorata* или *vaga*. Страх и бегство делают девушку еще более очаровательной. Негодяй Аристий устает в погоне. Он тоже должен быть представлен в элегантной форме. Забота поэта заключается не в действии, а в том, как это действие может стать основой для создания красоты. Мы покидаем *Ninfa Tiberina* с

замиранием чувств от избытка сладости — как будто вдохнули дыхание гиацинтов в отапливаемом помещении.

В тесном родстве с буколикой стоит дидактическая поэзия. *Труды и дни* Гесиода и *Георгики* Вергилия — последняя, однако, гораздо более действенная, чем первая, — определили этот стиль для итальянцев. Мы уже видели, до какой степени неолатинские поэты культивировали форму стиха, которая больше, чем любая другая, требует мастерства великого художника и вдохновения истинной поэзии, если она позволяет избежать невыносимой скуки. [291] Лучшими дидактическими стихотворениями, написанными итальянцами на латыни, несомненно, являются *Сильве* Полициано, и из них самым изысканным является *Рустикус*. [292] Но Полициано, сочиняя их, вычеркнул новую строку. Он не слишком следовал своим виргилианским моделям. Он выбрал форму декламации перед аудиторией, предпочтя освященное веками обращение к патрону. Это освобождает *Сильве* от абсурдности того, что поэт притворяется наставляющим Меммия или Августа, Франциска I или Карла V. В вопросах, к которым эти воины и правители могли испытывать лишь холодный интерес. *Urania* Понтано и *De Hortis Hesperidum* почти лишены этого недостатка. Первое адресовано его сыну Луцию, но в таких кратких и простых словах, что мы признаем уместность того, что отец дает такое наставление своему ребенку. [293] Последнее посвящено Франческо Гонзаге, маркизу Мантуанскому, который получает комплиментарные панегирики в "Изгнании" и "проповеди", но не нарушает структуру стихотворения. Его главные почести, как и положено, принадлежат Вирджилу: [294]—

Dryades dum munera vati  
Annua, dum magno texunt nova certa Maroni,  
E molli violâ et ferrugineis hyacinthis,  
Quasque foveant teneras Sebethi flumina myrtos.

Величие Понтано здесь, как и везде, проявляется в его мифопоэтических способностях. Пространная диссертация о небесах и легкие рассуждения о выращивании апельсинов украшены и оживлены бесчисленными легендами, навеянными его богатому воображению красотой неаполитанских пейзажей. Когда мы достигаем эпохи Вида и Фракасторо, мы оказываемся в самом разгаре подражания Вергилиану [295]; и именно на этом этапе нашего исследования должен быть осуществлен переход от латинской к итальянской дидактической поэзии.

Джованни Ручеллаи, сын того самого Бернардо, который открыл свои знаменитые Флорентийские сады для Платоновской академии, родился в 1475 году. Как автор книги "*Росмунда*", он уже появлялся в этой книге. Умирая в 1526 году, он завещал небольшое стихотворение о пчелах своему брату Палле и своему другу Джан Джорджо Триссино. Триссино и Ручеллаи были близки во Флоренции и в Риме. Они написали "*Софонисбу* и *Росмунду* в щедром соперничестве, время от времени встречаясь, чтобы сравнить успехи и продекламировать свои стихи. Очевидец рассказал Сципионе Аммирато, как "эти два самых дорогих друга, когда они были вместе в комнате, вскакивали на скамью и декламировали отрывки из своих трагедий, призывая публику решить между ними по достоинству пьес". [296] Триссино получил рукопись посмертного стихотворения своего друга в Падуе и обязался просмотреть ее в прессе. *Ари* был опубликован в Венеции в 1539 году. [297] Что оставалось сказать или спеть о пчелах после Четвертого *Георгики*? Действительно, очень мало, но это

нужно признать. И все же "Али" - это не просто перевод Вергилия; и хотя Ручеллаи был лишен высших качеств эстрадной выдумки и воображения, хотя он не может показать ни одного пафосного пассажа, способного соперничать с *Корицием сенексом*, ни одного юморного подхода к битве при ульях, ни одного эпизода, едва ли нужно говорить, который мог бы сравниться с *пастором Аристеом*, тем не менее его скромное стихотворение является памятником чистого вкуса и классической корректности. Это произведение зрелого ученого и мелодичного стихотворца, если не великого певца; и его дикция относится к лучшему периоду вежливого итальянского языка.

Такой же умеренной похвалы можно было бы удостоить и более амбициозную поэму Луиджи Аламани под названием *Coltivazione*, если бы не ее неумеренная пространность. [298] Аламани решил объединить заповеди Гесиода, Вергилия и Варрона вместе с пасторальными отрывками Лукреция в одном произведении, адаптировав их к современному использованию и создав всеобъемлющий трактат о земледелии. С этой целью он разделил свою поэму на шесть книг, первые четыре из которых были посвящены трудам нескольких сезонов, пятая - садам, а шестая - счастливым и несчастным дням. По приблизительным подсчетам, все шесть содержат около 5500 строк. *La Coltivazione* посвящен Франциску I. и омрачен чрезмерной лестью французского народа и его короля. Студенты, у которых хватит духу внимательно прочитать его всегда целомудренный и прозрачно струящийся чистый стих, будут время от времени вознаграждены такими отрывками, как следующие, в которых печальные обстоятельства жизни поэта и пафос его сожалений об Италии придают стилю больше, чем обычно, энергии и достоинства: [299]

Ma qual paese è quello ove oggi possa,  
Glorioso Francesco, in questa guisa  
Il rustico cultor goderse in pace  
L'alte fatiche sue sicuro e lieto?  
Non già il bel nido ond'io mi sto lontano,  
Non già l'Italia mia; che poichè lunge  
Ebbe, altissimo Re, le vostre insegne,  
Altro non ebbe mai che pianto e guerra.  
I colti campi suoi son fatti boschi,  
Son fatti albergo di selvagge fere,  
Lasciati in abbandono a gente iniqua.  
Il bifulco e 'l pastor non puote appena  
In mezzo alle città viver sicuro  
Nel grembo al suo signor; chè di lui stesso  
Che 'l devria vendicar, divien rapina ...  
Fuggasi lunge omai dal seggio antico  
L'italico villan; trapassi l'alpi;  
Truove il gallico sen; sicuro posi  
Sotto l'ali, signor, del vostro impero.  
E se quì non avrà, come ebbe altrove  
Così tepido il sol, sì chiaro il cielo,  
Se non vedrà quei verdi colli toshi,

Ove ha il nido più bello Palla e Pomona;  
Se non vedrà quei cetri, lauri e mirti,  
Che del Partenopeo veston le piagge;  
Se del Benaco e di mill'altri insieme  
Non saprà quì trovar le rive e l'onde;  
Se non l'ombra, gli odor, gli scogli ameni  
Che 'l bel liguro mar circonda e bagna;  
Se non l'ampie pianure e i verdi prati  
Che 'l Po, l'Adda e 'l Tesin rigando infiora,  
Quì vedrà le campagne aperte e liete,  
Che senza fine aver vincon lo sguardo, etc. [300]

Луиджи Аламанти был членом знатной флорентийской семьи, которая на протяжении нескольких поколений была предана делу Медичи. Он родился в 1495 году и рано присоединился к группе патриотов и ученых, собравшихся в садах Ручеллаи, чтобы послушать, как Макиавелли читает свои заметки о Ливии. После раскрытия заговора против кардинала Джулио Медичи, в котором был замешан Макиавелли и который стоил жизни его двоюродному брату Луиджи ди Томмазо Аламанти и его другу Якопо дель Дьяччето, Луиджи бежал через горы через Борго Сан-Сеполькро в Урбино. Наконец, подвергнувшись большому риску и побыв некоторое время в заключении в Брешии эмиссарами Джулио, он благополучно бежал во Францию. Его жена и трое детей остались во Флоренции. Он был беден и несчастен, страдая так, как страдают только изгнанники, когда их дом - такой рай, как Италия. В 1527 году, после изгнания Медичи, Луиджи вернулся во Флоренцию и принял активное участие в подготовке к осаде, а также в дипломатических переговорах, последовавших за падением города. Алессандро Медичи объявил его мятежником, и он был вынужден снова прибегнуть к покровительству Франции. За исключением нескольких лет, проведенных в Италии между 1537 и 1540 годами, остаток своей жизни он провел в качестве французского придворного. И Франциск I, и Генрих II. относились к нему с уважением и щедростью. Екатерина Медичи сделала его своим хозяином в доме, а его сын получил епископство Макон. В 1556 году он умер в Амбуазе вслед за двором.

Луиджи Аламанти был величайшим итальянским поэтом, заслугами которого мог похвастаться Франциск I. Как и Челлини был величайшим итальянским художником. Его работ множество, и все они отмечены одними и теми же качествами прозрачной легкости, склонности к пространности и немощи. Сонеты и *канцоны*, сатиры, романтические эпосы, эклоги, переводы, комедии - он перепробовал их все. Его перевод "*Антигоны*" заслуживает похвалы за свой стиль. Его *Флора* любопытна своей попыткой воспроизвести комический ямб латинских поэтов. Если бы его сатиры были менее обобщенными, они могли бы сравниться с сатирами Ариосто. Как бы то ни было, желчь поэта изливается в абстрактных инвективах, ярким примером которых могут служить следующие стихи о Риме: [301]

Or chi vedesse il ver, vedrebbe come  
Più disnor tu, che 'l tuo Luter Martino,  
Porti a te stessa, e più gravose some.  
Non la Germania, no, ma l'ozio e 'l vino,

Avarizia, ambizion, lussuria, e gola  
Ti mena al fin, che già veggiam vicino.  
Non pur questo dico io, non Francia sola,  
Non pur la Spagna, tutta Italia ancora  
Che ti tien d'eresia, di vizi scola.  
E chi nol crede, ne dimandi ognora  
Urbino, Ferrara, l'Orso, e la Colonna,  
La Marca, il Romagnuolo, ma più chi plora  
Per te servendo, che fu d'altri donna.

Говорят, что Аламанны был замечательным импровизатором; и в это мы легко можем поверить, поскольку его стихи, даже когда они наиболее отточены, текут с безмятежностью движения, которая выдает чрезмерный падеж.

Мы проследили пасторальный идеал от его зарождения у Боккаччо, через *Аркадию* Санназаро, *Орфея* Полициано и поэтов-дидактиков, вплоть до того момента, когда ему было суждено вскоре обрести свою совершенную форму в *Аминте* и *пасторе Фидо*. И Тассо, и Гуарини жили за хронологическими рамками, отведенными этому произведению. Эпоха Возрождения завершилась, и Италия вступила в новую фазу существования в условиях церковной реакции, которая называется Контрреформацией. В мою программу не входит углубляться в историю второй половины шестнадцатого века. И все же тема этой и предыдущей глав была бы неполной, если бы я не обратил внимания на две поэмы, которые соединили драму и пастораль в художественном произведении, не менее характерном для народа и эпохи, чем плодотворном для европейской литературы. Итальянцам было отказано в великой трагедии и великой комедии. Но они создали новый вид пасторальной драмы, который свидетельствовал об их художественной оригинальности и привел к естественному переходу к опере. Поэзия была на грани вымирания, но на смену ей поднималась музыка. А образная среда, подготовленная лирическими сценами аркадской пьесы, обеспечивала как раз ту общность и отстраненность от реальных условий жизни, которые были необходимы новому искусству в его первых драматических эссе.

Было бы ошибкой полагать, что из-за того, что форма аркадского романа была искусственной, он не мог быть использован для изображения настоящей страсти, когда был адаптирован к театру. Изучения *Аминты* и *пастора Фидо* достаточно, чтобы развеять это заблуждение. Хотя последний из них более тщательно выстроен, сюжет в любом случае представляет собой серию эмоциональных ситуаций, разработанных с изысканным искусством и выраженных с избытком лирики. Деревенская басня - всего лишь вуаль, сквозь которую проступают непреходящие черты любви. Аркадия, лишенная педантизма и жеманства, стала идеальным миром чувств. Подобно янтарию, он заключает в своей сверкающей прозрачности надежды и страхи, боль и радости, которые передаются от сердца к сердцу мужчин и женщин, когда они любят. Сама условность пасторального стиля способствует лирическому выражению подлинных чувств. Ибо следует иметь в виду, что и *Аминта*, и *пастор Фидо* по сути своей лиричны. Соль и пикантность каждой пьесы - в их припевах и монологах. Диалоги, басня и персонажи служат для того, чтобы дать поэту повод для эмоций, которые находят выход в песне. Если это признать, то станет понятно, как из их сцен вырисовывается целый мир мелодрамы. Какой бы ни была тема оперы до Глюка, она черпала свою жизненную силу из этих пасторалей.

Центральным мотивом *Аминты* и *пастора Фидо* является контраст между реальным миром амбиций, предательства и грязных раздоров и идеальным миром удовольствий, верности и безмятежной непринужденности. Природа противопоставляется гражданскому обществу, законы чести - законам любви, нравы Аркадии - нравам Италии. Этот кардинальный мотив находит свое наивысшее выражение в хоре Тассо "Золотой век":

O bella età dell'oro,  
Non già perchè di latte  
Sen corse il fiume, e stillò mele il bosco;  
Non perchè i frutti loro  
Dier dall'aratro intatte  
Le terre, e gli angui erràr senz'ira o toscò;  
Non perchè nuvol fosco  
Non spiegò allor suo velo,  
Ma in primavera eterna,  
Ch'ora s'accende, e verna,  
Rise di luce e di sereno il cielo;  
Nè portò peregrino  
O guerra, o mercè agli altrui lidi il pino:  
Ma sol perchè quel vano  
Nome senza oggetto,  
Quell'idolo d'errori, idol d'inganno,  
Quel che dal volgo insano  
Onor poscia fu detto,  
Che di nostra natura 'l feo tiranno,  
Non mischiava il suo affanno  
Fra le liete dolcezze  
Dell'amoroso gregge;  
Nè fu sua dura legge  
Nota a quell'alme in libertate avvezze:  
Ma legge aurea e felice,  
Che Natura scolpì, "S'ei piace, ei lice."

Последняя фраза, *S'i piace, ei lice*, могла бы быть написана на фронтисписе обеих драм вместе со вздохом Дафны: "*Чудовище инвеккья*", "*инвеккиандо интристи*". Какой смысл в жизни, если мы не любим?

Amiam, che 'l sol si muore, e poi rinasce;  
A noi sua breve luce  
S'asconde, e 'l sonno eterna notte adduce.

Девушка, растрачивающая свою молодость в гордой девственности, готовит печальную старость, полную тщетных сожалений:

Cangia, cangia consiglio,  
Pazzarella che sei;  
Che 'l pentirsi da sezzo nulla giova.



Это старинный клич флорентийских *канты* и *Баллате*, "Собирайте бутоны роз, пока можете!" *Di doman non c'è certezza*. И истории *Аминты* и *пастора Фидо* преподают тот же урок, что законы природы нельзя нарушать, что даже судьба и самые упрямые души склоняются перед любовью.

Мне трудно говорить о музыке и красоте этих двух драм. Перед некоторыми шедеврами критика замолкает. Мы не можем описать, что мы должны чувствовать. Все мелодии, которые на протяжении двух столетий развивались в Италии, сосредоточены в их песнях. Идиллическая сладострастность, пронизывающая литературу и искусство, окутывает их картины золотым сиянием. Достаточно легко возразить, что за их кажущейся простотой скрывается соблазнительность, что их сентиментальность недостойна мужчины, а их намеки на физическую красоту женственны: —

Ma come Silvia il ricconobbe, e vide  
Le belle guance tenere d'Aminta  
Iscolorite in sì leggiadri modi,  
Che viola non è che impallidisca  
Sì dolcemente, e lui languir sì fatto,  
Che pareva già ultimi sospiri  
Esalar l'alma; in guisa di Baccante,  
Gridando e percotendosi il bel petto,  
Lasciò cadersi in sul giacente corpo;  
E giunse viso a viso, e bocca a bocca.

Этот отрывок предупреждает нас о том, что началась эпоха *чичисбеев* и *кастратов*, и что итальянская чувственность достигла своего окончательного упадка. Поцелуи Сильвии в "*Аминте*", поцелуи Миртильо в "*Пасторе Фидо*" привносят новую утонченность в обессиливании. Марино со своим *Другом* недалеко. Но, хотя мы распознаем в обоих этих стихотворениях — одно благоухающее и нежное, как весенние цветы, другое, воплощенное в чистых формах классической грации, — очевидные признаки цивилизации, идущей к упадку; хотя мы почти ненавидим красоту, которая расслабляет каждую струнку мужественности в душе, которая ее ощущает; мы вынуждены признать, что к этой цели итальянский гений неуклонно продвигался с момента публикации "*Филоколо*". Совершается отрицание рыцарства, мистицизма, аскетизма. Пройдя через цикл комедии, романтики, сатиры, бурлескной поэзии, пластических искусств и вторгнувшись во все сферы человеческой мысли, итальянская реакция против средневековья принимает окончательную форму доселе непостижимой красоты в "*Аминте*" и "*Пасторе Фидо*". Они завершают эпоху Возрождения, передавая в новом виде искусства ее форму и напор последующим поколениям.

---

## ГЛАВА XIII.

### ПУРИСТЫ.

Итальянцы теряют свой язык—Предубеждение против родного языка—Проблема диалектов—Отсутствие метрополии—Тосканская классика—Петрарка и Боккаччо—Данте отвергнут—

Ложная позиция Петраркистов—Ренессансное чувство красоты, невыраженное в лирике—  
Ложное отношение последователей Боккаччо—Декоративная проза—Сперон Спероне—  
Диктатор Бембо—Его концепция проблемы—*Азолани*—Грамматическое эссе—Трактат о  
языке—Стихи—Письма—Место Бембо в *Кортегиано*—Кастильоне об итальянском стиле—Его  
здоровом смысле—Споры о языке—Академический дух—Бесчисленные поэты—*La Casa*—Его  
жизнь—*Il Forno*—Своеобразная меланхолия—Его сонеты—Стихи Гвидиччони об Италии—  
Придворная жизнь—Каро и Кастильветро—Их споры—Кастильветро обвинен в ереси—  
Литературные дамы—Вероника Гамбара—Виттория Колонна—Ее жизнь—Ее дружба с  
Микеланджело—Жизнь Бернардо Тассо—Его *Амадиджи* и другие произведения—Жизнь о  
Джанджорджо Триссино — Его ссоре с сыном Джулио—Его критических работах — "*Италия  
Либерата*".

Несчастье итальянцев заключалось в том, что, когда культура стала национальной и произошло  
возрождение вульгарной литературы, они оказались в почти таком же отношении к своему  
собственному языку, как и к латыни. После более чем ста лет, проведенных в гуманистических  
исследованиях, авторы четырнадцатого века были едва ли менее далеки от них, чем классики  
Августа; и для всех, кроме тосканцев, их дикция была почти чужой. В начале *cinque cento* живой  
родной итальянский язык, который искал Данте, - *вульгарный, quod superius venabamur, quod in  
qualibet redolet civitate, nec cubat in ulla*— все еще предстояло искать. Со времени написания  
эссе Данте "*О вульгарном красноречии*" литературная деятельность нации действительно  
породила стремление к некоему фиксированному стандарту стиля в современной речи. Но  
эксперименты *squattro cento* не продвинулись далеко в этом вопросе. Они лишь доказали, что  
тосканский - это диалект, которому нужно подражать, и что успех в будущем должен зависеть от  
приверженности тосканским авторам. Так получилось, что Петрарку и Боккаччо стали изучать с  
таким же усердием, с таким же подобострастным почтением, как Цицерона и Вергилия.  
Итальянский был написан с не меньшим усилием после формальной чистоты, с не менее  
тщательным соблюдением правил, чем если бы это был мертвый язык. В то же время, как  
следствие этой системы, пороки гуманистического стиля — его склонность к раболепному  
подражанию, пустота, риторическое многословие и предпочтение формы материи — были  
перенесены в народную литературу.

Отмечая эти недостатки, сопровождавшие возрождение итальянского языка в эпоху, когда вся  
нация начала требовать общего языка, мы должны отдать должное проницательности,  
проявленной учеными той эпохи в решении стоявшей перед ними проблемы. Главными  
спорными моментами были, *во-первых*, преодоление предубеждения против родного языка,  
которое все еще сохранялось среди образованных людей; *во-вторых*, приведение итальянского  
языка в соответствие со стандартами вкуса, установленными гуманистическим движением; и, *в-  
третьих*, решить, должен ли тосканский доминировать безраздельно или быть объединен в  
речь, более репрезентативную для итальянцев как нации. В начале века битва итальянского  
языка с латынью была практически выиграна. Не осталось стойкого антагонизма к чисто  
национальной и современной литературе. Тем не менее, тип, которому должна соответствовать  
эта литература, законы, по которым она должна регулироваться, все еще оставались  
неурегулированными. Эти вопросы должны были решаться разумом, а не инстинктом,  
поскольку у итальянцев не было ни общего средства общения, ни общих возможностей для  
судебных или парламентских дебатов. Этот незаметный процесс, при котором французский  
стиль был смоделирован на основе обычаев ведения беседы, а английский - адаптирован к тону  
ораторского искусства, должен был осуществляться, насколько это было возможно, путем

сознательного анализа. Итальянцы осознавали, что им не хватает языка, и они намеренно взялись за исправление этого недостатка. Эти особые обстоятельства придали обсуждению проблемы педантичный тон. Однако сама проблема не была ни ребяческой, ни педантичной. Это касалось не чего иного, как формирования инструмента самовыражения для народа, достигшего высшей ступени художественного мастерства в использовании мертвых языков и который, хотя интеллектуально был поднят до уровня равенства культур, был разделен упорными местными различиями.

То, что Петрарка и Боккаччо были выбраны в качестве образцов классического итальянского стиля, было не только естественным, но и неизбежным. Писатели, обученные методу гуманистов, нуждались в руководстве авторитетных мастеров. Точно так же, как они использовали Цицерона и Вергилия для исправления средневековой латыни, Петрарка и Боккаччо были необходимы для критики домотканых диалектов. Данте, если бы его понимали такие люди, не удовлетворил бы слух, образованный в тонкостях латинского стихосложения; точно так же создатели цицероновских переложений не смогли бы возродить простую прозу виллани. Петрарка удовлетворил их чувство лоска; Боккаччо снабдил их замысловатыми периодами и каденциями из многочисленных прозаических произведений. И все же выбор был в любом случае неудачным, хотя и по несколько разным причинам.

Поэты шестнадцатого века не могли следовать за Петраркой до самой буквы его произношения, не заимствуя его интонации. Следовательно, эти стихотворцы притворялись томными и обожающими, плели чепуху и жаловались на жестокость, в духе Воклюза. Их легкомысленные любовницы становились Лаурами; или же они одевали светскую фигуру и писали сонеты ее накрашенным бровям. Путаница между литературной церемонией и практическим переживанием страсти вносила неистребимый диссонанс. Авторы непристойных пародий сочиняли платонические оды. Бембо, который отвечал за *Menta* в ее латинской форме, восхвалял свою любовницу Морозину в изысканных сонетах и элегических пародиях. Фиренцуола опубликовал стихи, посвященные Сельвадже и *Капитолию*, восхваляющие средство от печально известных болезней. Ла Каса порадовал те же Академии своим панегириком Духовке и схоластическими упражнениями в метафизических эмоциях. Читая эти разнообразные сочинения бок о бок, мы приходим к убеждению, что подделки под Петраркизм, какими бы превосходными они ни были по форме, в точности такие же посредственные, как эпос Санназаро, в то время как излияния Бернеска выражают самый грубый характер людей, которые их написали. Один класс стихотворений пропитан аффектацией, другой - грубым реализмом. Средний термин между этими противоположностями - отсутствие. Да и не могло быть иначе. Общественные условия шестнадцатого века сделали невозможным проявление чувств Петрарки. Его меланхолия, порожденная борьбой между страстью и религиозным долгом, осталась в далеком прошлом. Вседозволенность того времени сделала это колебание между двумя импульсами смехотворным, когда не было обнаружено ни одного человека, который подвергал бы сомнению божественное право естественного аппетита. Даже благоговейное отношение, которое Петрарка проявлял к любовнику, устарело; и когда его подражатели подражали ему, их неискренность была очевидной. Высочайший энтузиазм эпохи Возрождения проявился в пластических искусствах в восхищении телесной красотой. Это чувство, хотя и легко вырождалось в чувственность, не имело точки соприкосновения со средневековым платонизмом Петрарки. Поэтому тон петрархистов был лицемерным, а любовь, в которой они признавались, притворной.

У нас есть еще одна причина возмущаться такой преданностью поэту, обычному настроению которого люди того времени сочувствовать не могли. Мы знаем, что им было что сказать, и это осталось скрытым под маской четырнадцатого века. Невозможно отрицать искренность чувств, пылкую страсть таких поэтов, как Бембо, Мольца или Ла Каса. Но их эмоции не находили естественного канала выражения. Мы не без раздражения сожалеем об интеллектуальных условиях эпохи, которые вынуждали этих художников выражать свои чувства в одной из двух одинаково искусственных форм. У них не было выбора между транскрипцией из "латинских элегистов" и воспроизведением Петрарки. Следовательно, Ренессансу не хватало полного развития на стороне лирической поэзии. Тайна того времени оставалась невысказанной — нечто, аналогичное венецианской живописи, нечто, обозначенное в диалогах Фиренцуолы и Луиджини о женской красоте, нечто, косвенно представленное в эпизодах Ариосто, что должно было быть произнесено от всего сердца в песне мужчинами, почувствовавшими красоту пластической формы. Вместо этого лирического выражения господствующей страсти нам приходится довольствоваться псевдоплатоническими рифмами и пылкой чувственностью элегий Понтано. Чувствительность к телесной красоте, которая была в изобилии представлена Тицианом, Лионардо, Рафаэлем, Корреджо, Микеланджело в искусстве, в литературе, была либо лишена своей существенной свободы из-за ограничений традиционного платонизма, либо преувеличена в сторону анимализма из-за подражания эротическим латинским поэтам. Более того, у нас есть некоторое право рассматривать пародийную непристойность академической литературы как частичную реакцию на лицемерные изощрения петраркистского маньеризма. Таким образом, глубочайший инстинкт эпохи, придавший великолепию живописи золотого века, не нашел спонтанного выражения в лирических стихах.

Академическое изучение Боккаччо оказалось катастрофическим по другой причине. В данном случае не было разделения между мастером и его учениками, ибо мы уже видели, что автор "Декамерона" предвосхитил эпоху Возрождения в размахе и направленности своего творчества. Но он предлагал студентам ложный стандарт. Его периоды латинизации, запутанное построение предложений и ораторское усиление мотивов поощряли худшие качества гуманистического стиля. Боккаччо помешал итальянцам сформировать мужскую манеру прозы. Каждый писатель, какой бы ни была тема его творчества, стремился к витиеватой дикции. Громоздкими и заковыристыми фразами восхищались сами по себе. Простота Хроник была заменена тяжеловесным многословием, и мужественная сила Макиавелли не нашла преемников в толпе академиков, которые препарировали "Декамерон" в поисках цветов риторки.

Таким образом, усилия пуристов с самого начала приняли ложное направление как в прозе, так и в стихах. Литература, стремившаяся стать национальной, начиналась с архаических упражнений; и Италия, в момент обретения самосознания, оказалась без живого языка вынужденной следовать по стопам устаревших авторов. Усердие и серьезность учеников сделали их неудачу еще более заметной; ибо, хотя они шли по пути, который не мог привести ни к чему, кроме манерности, они превозносили себя основательностью своего метода. Чтобы проиллюстрировать дух этого движения, я выберу отрывок из работ Сперона Спероне, который ни в коем случае не был наименее успешным стилистом того периода. Он описывает свои ранние эссе "Искусство письма" и шаги, с помощью которых он пришел к тому, что явно считал совершенством: [\[302\]](#)

"По правде говоря, с самых ранних лет я безмерно желал говорить и записывать свои мысли на нашем родном языке, и не столько с целью быть понятым, что находится в пределах компетенции каждого неграмотного человека, сколько с целью внести свое имя в список знаменитых людей, я пренебрег всеми другими интересами и посвятил все свое внимание чтению Петрарки и ста романов; эти занятия, которыми я занимался в течение многих месяцев без особой пользы и руководства, по вдохновению Божьему, в конце концов, привели меня к нашему уважаемому мастеру Трифону". Gabrielli [303]; с чьей любезной помощью я пришел к совершенному пониманию этих авторов, которых из-за незнания того, что я должен заметить, я часто раньше неправильно понимал. Этот превосходный человек и наш истинный отец сначала велел мне соблюдать вокабуляры, затем дал мне правила для изучения склонения и спряжения существительных и глаголов в тосканском языке и, наконец, объяснил мне артикли, местоимения, причастия, наречия и другие части речи; так что, собрав все, что я выучил, я составил для себя грамматику, следуя которой во время написания, я настолько контролировал свой стиль, что за короткий промежуток времени мир признал меня человеком эрудированным и до сих пор считает меня таковым. Когда мне показалось, что я достиг звания грамматика, я посвятил себя, с величайшими ожиданиями от всех, кто меня знал, сочинению стихов; и тогда, когда моя голова была полна ритмов, предложений и слов из Петрарки и Боккаччо, в течение нескольких лет я создавал вещи, которые казались мне замечательными; но впоследствии, думая, что моя жилка начинает иссыхать (в степени, поскольку слова часто подводили меня, и, не находя, что сказать в разных сонетах, мне пришло в голову переосмыслить те же мысли), я прибегнул к на то, что сейчас делает весь мир [304]; ибо, проявив величайшее усердие, я составил словарь рифм или словарный запас итальянских фраз; в котором я классифицировал по алфавиту каждое слово, которое использовали эти два автора; более того, я собрал в другой книге их различные способы описания таких вещей, как день, ночь, гнев, покой, ненависть, любовь, страх, надежда, красота, таким мудрым способом. что от меня не исходило ни единого слова или мысли, которые не имели бы прецедента в их сонетах и романах". В этот момент Спероне откровенно признает, что его практика была слишком рабской. Затем он продолжает рассказывать, как он сравнил латынь Петрарки с его вульгарным стилем, чтобы открыть для себя правильные правила итальянского стихосложения. Покоренный аргументами и экспериментами, которые я описал, я вернулся к своим прежним занятиям; и затем, в дополнение к постоянным упражнениям в чтении Петрарки (что само по себе и без каких-либо других ухищрений может принести большую пользу), более усердно, чем раньше, сосредоточив свой ум на его дикции, я заметил (как я полагал) определенные качества, в выдающейся степени присущие поэту, а также оратору; которые, раз вы этого желаете, я кратко изложу. Во-первых, пронумеровав и взвесив его слова одно за другим, я осознал, что не обнаружил ни одного общего и низкопробного, мало резких, все четкие, все изящные; и все, более того, настолько приспособленные для общего употребления, что можно было бы предположить, что он отобрал и накопил их с согласия всей Италии на конклаве. Среди которых (подобно звездам среди прозрачного пространства полуночи) некоторые сияли особым блеском; отчасти древние слова, но не лишенные приятности благодаря своему возрасту, такие как *uoro*, *inquanco*, *sovente*; отчасти красивые и очень изящные слова, которые, подобно драгоценным камням, радуют взор всех людей, используются только нежными и высокими умами, такими как *gioia*, *speme*, *rai*, *disio*, *согджорно*, *бельтаи* и другие подобного качества, которые ни один ученый язык не произнесет, ни рука не напишет, если на то не будет согласия уха. Время не смогло бы рассказать подробно о глаголах, наречиях и других частях речи, которые придают его стихам благородство; но одну вещь я не обойду молчанием, а именно, что, говоря о своей даме, то о ее

личности, то о ее душе, то о ее слезах, то о ее улыбке, то о ее движении, то о том, как она отдыхает, то о ее гневе, то о ее жалости, а теперь и о ее возрасте, одним словом, описывая и возвеличивая ее живую или мертвую, он обычно избегает собственных названий вещей и с помощью какого-то удивительного искусства украшает каждую вещь словами. подходящие другим, называющие ее голову прекрасным золотом и крышей из золота, ее глаза солнцами, звездами, сапфирами, гнездышком и домом любви, ее щеки то снежно-розовыми, то молочно-огненными, ее губы украшены рубинами, зубы жемчугом, ее горло и грудь то слоновой костью, то алебастром". На полпути по этому *Парнасскому склону* мы вынуждены остановиться и сделать глубокий вдох. Спероне выдвинул теорию "поэтической дикции" и смело продвигается к ее крайним последствиям. Нам нет необходимости вдаваться в подробности после его анализа. Он рассматривает несколько тем тавтологии, перифразы, антитезы и соотношения слогов в словах разной длины; после чего обсуждается собственно тема просодии. Закончив с Петраркой, он переходит к тому же отчету о своих занятиях Боккаччо, отмечая разнообразие и выбор его фраз, но обращая особое внимание на номера его периодов, и завершает это звучное предложение об архитектуре прозы. "Но вы должны знать, что подобно тому, как композиция прозы представляет собой упорядочивание звуков слов в надлежащем порядке, так и ее номера представляют собой определенный порядок их слогов; радуя слух, искусство ораторского искусства открывает, продолжает и завершает период: поскольку каждое предложение имеет не только начало, но также середину и конец; в начале оно приходит в движение и поднимается; в середине, как будто утомленное напряжением, оно некоторое время стоит на ногах; затем оно опускается и летит к завершению для отдыха ". [305]

Что достойно восхищения, несмотря на педантизм и подобострастие, в этой длинной обличительной речи, так это понимание искусства как такового, приверженность форме ради нее самой, стремление разобраться с проблемами стиля, искреннее стремление писателя к совершенству. Ничто, кроме высокоразвитого художественного инстинкта нации, не могло породить студентов такого типа. В то же время мы ощущаем отсутствие спонтанности, и очевидна тенденция стремиться к декоративному письму. Когда сияние открытий, побудившее Спероне и его товарищей-первопроходцев проложить путь через литературный континент, угасло; когда практика их школы превратилась в предписания, а их изобретения были сформулированы как каноны стиля, путешественникам на этом пути не оставалось ничего, кроме холодного повторения, точного соблюдения общепринятых ограничений и упражнений в звучном ораторском искусстве. Риторика семнадцатого века была необходимым порождением педантичного пуризма. Тщеславие Марини и его подражателей неизбежно вытекало из строгого применения правил, которые лишали поэзию права на естественное выражение. Можно утверждать, что для нации, столь чувствительной к форме, как итальянцы, без метрополии, формирующей язык в процессе развития, и без разговорного диалекта хорошего общества, не существовало общей школы стиля, кроме признанной классики Тосканы. [306] Когда в каждом округе обычно использовалась разная речь для частных и публичных высказываний, люди не могли писать так, как они говорили, и поэтому их заставляли писать по правилам. В этих аргументах есть сила. И все же последствия слишком тщательного и придиричьего изучения тосканских авторов оказались не менее пагубными для свободы итальянской литературы; более того, проницательные критики предвидели опасность, хотя и не смогли ее предотвратить.

Лидером этого движения, более полувека признававшегося по всей Италии диктатором республики литературы, "приемным отцом языка" (*balio della lingua*), "проводником и мастером



нашего языка" (*guida e maestro di questa lingua*), был Пьетро Бембо. [307] Хотя Бембо всего на шестнадцать лет младше Анджело Полициано, которого он сам называл "повелителем авзонийской лиры", он пережил своего учителя на пятьдесят один год и оказал влияние на литературный мир в период, когда итальянский язык унаследовал почести латинской науки. [308] Он был венецианцем. Этот факт не является незначительным, поскольку он ясно указывает на перемены, произошедшие с нацией, когда скипетр образования был передан северным провинциям, а исключительную привилегию правильного написания итальянского языка разделили с тосканцами люди, говорящие на других диалектах. [309] В ранней юности у Бембо хватило здравого смысла понять, что родной язык не менее достоин развития, чем греческий и латынь. Аргументы, выдвинутые Данте, Альберти, Лоренцо Медичи, с новой силой всплыли в его памяти. Поэтому он стал чемпионом итальянского языка среди тех исключительных студентов, которые, подобно Эрколе Строцци, все еще утверждали, что только мертвые языки заслуживают внимания. [310] Он также увидел, что необходимо создать стандарт правильного стиля для писателей, которым не посчастливилось родиться в пределах Тосканы. Соответственно, он посвятил себя точному и формальному изучению литературы четырнадцатого века, оттачивая свои собственные итальянские сочинения с усердием, которое, хотя и обеспечивало прозрачную чистоту дикции, лишало их оригинальности и импульса. Говорят, что он пропустил каждую из своих работ через сорок последовательных редакций, сохранив столько портфолио, чтобы отразить этапы, на которых они находились.

Уже обрисовав в общих чертах жизнь Бембо, я здесь ограничусь замечаниями о тех его работах, которые оказали влияние на возрождение практики итальянской композиции. [311] Среди них первое место должно быть присуждено *Гли Асолани*, диалогу о любви, написанному им в юности и посвященному Лукреции Борджиа. Красота языка и интересность обсуждаемой темы сделали этот трактат широко популярным. Однако сейчас нет возможности изучать его с удовольствием. Те платонические беседы, которыми восхищалось утонченное общество итальянских дворов, потеряли для нас свою привлекательность. Ничто, кроме очаровательного описания Азола, где у королевы Кипра был свой сад, окруженный подстриженными лаврами и разделенный крест-накрестбеседкой из виноградных лоз, не сохраняет своей свежести. Эта картина, оживленная фигурами шести послушниц Любви, то прогуливающих в тени и на солнце под виноградными лозами, то сидящих на траве и слушающих, как искусно играют на лютне или виоле, выполнена в лучшем идиллическом стиле венецианских мастеров. При дворе Урбино, где проживал Бембо, когда появилась его книга, она была встречена с одобрением, как триумф божественного гения. Прославленный круг, прославленный Кастильоне в его *Кортегуано*, внимательно изучил его, и нет никаких сомнений в том, что публикация дала мощный импульс итальянским исследованиям. Этому еще больше способствовала защита Бембо вульгарного языка. [312] Благодаря своему *Асолани* он привлек внимание всего мира. С ним были женщины и лидеры модного общества, и он выдвигал свои аргументы против гуманистов-латинизаторов. "Отказаться от своего родного языка ради другого, - напомнил он им, - это то же самое, что отнять припасы у нашей матери, чтобы прокормить незнакомую женщину". Эта фраза почти идентична тому, что Данте написал на ту же тему двумя столетиями ранее. Но позиция Бембо отличалась от позиции Данте. Поэт четырнадцатого века чувствовал себя призванным создать язык для своей нации. Ученик шестнадцатого класса, проникнутый усвояемыми принципами учености, слишком щепетильный, чтобы рискнуть внести грубую нотку в свой стиль, слишком немощный, чтобы попытаться совершить новый акт творчества,

довольствовался "славой подражателя". [313] Его благочестивое отношение к родному языку было великодушным; его метод реабилитации был почти рабским.

Стремясь проиллюстрировать свою практику наставлениями, Бембо опубликовал краткую итальянскую грамматику, или сборник *Regole Grammaticali*. Она выдержала четырнадцать изданий и стала учебником для будущих обсуждений лингвистических проблем. Хотя эта первая попытка свести итальянский язык к системе была встречена с энтузиазмом, она подверглась суровой критике, особенно со стороны Санназаро, Каро, Кастельветро и Флорентийской академии.

У меня уже была возможность заметить, что как латинский поэт Бембо лучше всего преуспел в стихах на память. То же самое можно сказать и о его итальянских стихах. В *Canzoni* о смерти брата, и что по смерти своей хозяйки *Morosina*, справедливо отмечается их совершенство формы; и они так хотят в спонтанной эмоции, как и многие его Petrarchistic упражнения. Бембо был нежно привязан к этой Морозине, с которой он впервые встретился в Риме и с которой прожил до ее смерти в Падуе в 1525 году. Она была матерью его троих детей, Лусилио, Торквато и Елены. О *канцоне*, о которой идет речь, начинается:

Donna, de' cui begli occhi alto diletto:

было написано не позднее 1539 года, через три месяца после того, как Бембо был возведен в сан кардинала. [314] В качестве примера тщеславия, которое он терпел в поэзии, я подумал, что стоит представить следующий перевод сонета: [315]

Ах я, в один и тот же миг вынужденный плакать  
И замолкать, надеяться и бояться, радоваться и горевать,  
Службы одному хозяину искать и оставлять,  
Над моей потерей одинаково смеяться и вздыхать!  
Моим проводником я правлю; без крыльев я летаю;  
При попутном ветре прилепляюсь к скалам и песчаным отмелям;  
Ненавижу надменность, но кротости не верю;  
Не доверяю всем людям и на себя не полагаюсь.  
Я стремлюсь остановить солнце, поджечь снега;  
Стремлюсь к свободе, стремлюсь принять ярмо:  
Защищаюсь снаружи, но истекаю кровью внутри;  
Падаю, когда некому вытащить меня из трясины;  
Жалуюсь, когда жалобы напрасны, на удар судьбы;  
И сила, будучи бессильной, побеждает из-за неумения.

В шестнадцатом веке стихи этой марки считались шедеврами несравненной элегантности. Такое же высокое значение придавалось знакомым письмам Бембо. Он написал их с целью публикации, и они часто переиздавались в течение следующих пятидесяти лет. [316] Эти книги все еще могут быть прочитаны с пользой студентами, поскольку они проливают свет на итальянское общество первой половины *чинкве ченто*, и с удовольствием всеми, кто может оценить вежливость утонченного воспитания, выраженную языком изысканной деликатности. К выдающимся людям современности, будь то папы, принцы, кардиналы или поэты, а также ко всем знатым дамам, включая Лукрецию Борджиа, Веронику Гамбара и Витторию Колонна, обращаются со смесью свободы и церемонности, красиво дифференцированной в

соответствии с их рангом или степенью близости, что доказывает изысканный такт, выработанный придворным общением у таких людей, как Бембо.

Поскольку составление и публикация таких писем составляли основную отрасль литературной индустрии в рассматриваемый нами период, [317] будет неплохо предложить несколько примеров эпистолярного стиля Бембо; и для этой цели может быть выбрана переписка с Лукрецией Борджиа не только из-за интереса, связанного с ее дружбой с автором, но и потому, что затронутые темы демонстрируют утонченность его натуры в очень приятном свете. [318] В одном из них, написанном по случаю смерти ее отца, он называет Александра VI. *quel vostro così gran padre*. Через секунду, тронутый самыми глубокими личными чувствами, он объявляет о смерти своего собственного брата Карло, *мιο соло и каро фрателло, единственного сослуживца и соллаццо для жизни миа*. [319] In a third he thanks her for her letters of condolence: *Le lagrime alle quali mi scrivete essere stata costretta leggendo nelle mei lettere la morte del mio caro e amato fratello M. Carlo, sono dolcissimo refrigerio stato al mio dolore, se cosa dolce alcuna m'è potuta venire a questo tempo*. In a fourth he turns this graceful compliment: *Pregherei eziandio il cielo, che ogni giorno v'accrescerebbe la bellezza; ma considero che non vi se ne può aggiungere*. В пятом он поздравляет Лукрецию с рождением сына и наследника, а в шестом выражает ей соболезнования по поводу своей ранней смерти. Затем рождается еще один мальчик, как раз когда умирает герцог Урбинский; и Бембо смешивает придворные слезы с церемонными выражениями своей радости. Было бы невозможно написать более научные упражнения по подобным поводам; и благодаря стилю известного эпистолога мы, кажется, чувствуем, что Бембо испытывал реальный интерес к событиям, которые он так изящно иллюстрирует. Роковой недостаток его писем заключается в том, что он всегда больше думает о своих манерах, чем о сути. Подобно гуманистам, от которых он вел свою ментальную родословную, он трудился для потомков, не считаясь с реальными требованиями, которые предъявят потомки. Успех увенчал его усилия в удовольствии, которое он доставлял публике своего времени; но это был успех, сравнимый с успехом Бернардо Акколти или Тибальдео Феррарского, которых он презирал. Он вряд ли думал, что будущие студенты оценят летописца марки Корио, ради его материала, выше, чем безупречного автора *Письма*. И все же ирония славы такова, что мы охотно обменяли бы красиво выверенные фразы Бембо на несколько достоверных фактов, на несколько спонтанных излияний.

Бембо был силой в литературе, точную силу которой трудно оценить, не принимая во внимание его личное влияние. Отличавшийся большой физической красотой, одаренный благородной осанкой, воспитанный в коммерции лучшего общества, он добавил к своей пронизательности и умственной энергии все очарование, присущее светскому человеку, и убедительное красноречие в беседе. Он был неутомим в своем литературном труде, неизменно вежлив с учеными, пунктуален в переписке и щедр в использовании своего значительного состояния. В Урбино, Венеции, Риме и Падуе его кабинет был местом встреч ученых людей, которые находили в нем изящество высшей аристократии сочетающимся с искренним энтузиазмом к общим интересам литературоведения. Таким образом, этот человек сделал даже больше, чем автор, для продвижения революции, которая была у него в сердце. Это становится очевидным, когда мы рассматриваем место, отведенное ему в "*Кортегуано*" Кастильоне — шедевре композиции, превосходящем, на мой взгляд, все усилия Бембо, направленные на преодоление трудностей стиля. Кастильоне не менее корректен, чем стремился быть диктатор, но в то же время он гораздо более естественен. Он обращается к тем же темам с большей легкостью, с теплотой чувств и убежденностью, которые вызывают симпатию в сердцах тех, кто читает его

золотые периоды. И все же Кастильоне отдает честь своим диалогом автору "*Азолани*", вкладывая в уста Бембо этот пламенный панегирик платонической любви, который завершает и достигает кульминации его диалог о качествах истинного джентльмена. [320]

Главным достоинством *Кортегуано* является аура хорошего воспитания и отсутствие педантичных предрассудков. Эта вежливость делает эту книгу полезной и поучительной для чтения во все времена. Культура Кастильоне была результатом большого опыта общения с людьми и книгами, приобретенного в результате общения с хорошим обществом во всех его формах. Его здравый смысл и широта взглядов особенно ценны, когда он обсуждает тему, подобную той, которая составляет тему настоящей главы. В его книге есть один отрывок, касающийся проблемы итальянского стиля, который, если бы к нему отнеслись с должным вниманием, мог бы спасти его соотечественников от суровости педагогического деспотизма. [321]

Исходя из своей главной аксиомы о том, что хорошие манеры требуют свободы от всякого жеманства, он осуждает использование в устной или письменной речи тех устаревших тосканских слов, которые любили пуристы. Как обычно, в своих комментариях по этой теме он затрагивает самую суть вопроса. "Поэтому мне кажется чрезвычайно странным использовать в письменной форме слова, которых мы избегаем во всех обычных разговорах. Письмо - это не что иное, как форма говорения, которая продолжает существовать после того, как человек заговорил, и является, так сказать, образом или, скорее, жизнью произносимых им слов. Следовательно, в речи, которая, как только голос выходит из рта, теряется, могут допускаться некоторые вещи, недопустимые по композиции, потому что письменность сохраняет слова, подвергает их критике читателя и дает время для их зрелого рассмотрения. Следовательно, разумно проявлять большее усердие с целью сделать то, что мы пишем, более отточенным и правильным, но делать это не для того, чтобы написанные слова отличались от произносимых, а только для того, чтобы для нашего сочинения было выбрано лучшее в устном употреблении". Коснувшись необходимости ясности, он продолжает: "Поэтому я должен одобрить то, что человек не только избегает устаревших тосканских фраз, но и с осторожностью использует те, которые в настоящее время используются в Тоскане и других частях Италии, при условии, что в них есть определенное изящество и гармония". [322] В этот момент другой участник диалога замечает, что в Италии нет общего языка. Когда трудно понять, следовать ли обычаям Флоренции или Бергамо, желательно придерживаться классических стандартов стиля. В качестве образцов следует выбрать Петрарку и Боккаччо. Отказываться подражать им - это просто самонадеянность. Здесь Кастильоне излагает позицию школы, с которой он борется. В своем ответе на их доводы он заставляет Джулиано де Медичи, одного из участников компании, заявить, что ему, тосканцу из тосканцев, каким бы он ни был, никогда не пришло бы в голову использовать какие-либо слова Петрарки или Боккаччо, которые устарели в хорошем обществе. Затем нить изложения возобновляется. Итальянский язык, несмотря на его давнее прошлое, все еще можно назвать молодым и неоформленным. Когда Римская империя пришла в упадок, разговорная латынь пострадала от искажений, привнесенных захватчиками-варварами. В Тоскане она сохранила большую чистоту, чем где бы то ни было. Тем не менее, в других районах Италии сохранились определенные элементы древнего языка, которые имеют право быть включенными в живой язык; также неразумно предполагать, что современный диалект в определенный момент достиг большего совершенства, чем латынь. Истинное правило, которому нужно следовать, - видеть, что человеку есть что сказать хорошего. "Проводить разделение между мыслями и словами - это почти то же самое, что разделять душу и тело.

Следовательно, чтобы хорошо говорить или писать, наш придворный должен обладать знаниями; ибо тому, у кого их нет и чей разум лишен материи, достойной понимания, нечего сказать или написать ". Он должен быть осторожен, облекая свои мысли в отборные и подходящие слова, но прежде всего использовать такие, "которые все еще на устах у людей". Ему не нужно избегать иностранных фраз, если в них есть особая сила, превосходящая их синонимы в его родном языке. Также нет причин опасаться, что вульгарный язык окажется недостаточно ресурсным при изучении грамматиками и стилистами. "Даже если это не древний тосканский напиток чистой воды, он будет итальянским, обычным для нации, обильным и разнообразным, как восхитительный сад, полный разнообразных фруктов и цветов". Здесь Кастильоне цитирует прецедент греческого языка, показывая, что каждый из его диалектов внес свой вклад в общий фонд, хотя аттический был признан суверенным из-за своего польского языка. Точно так же среди римлян ни Ливий не был под табу из-за его патавинности, ни Вергилий из-за того, что римляне признавали в нем что-то деревенское. "Мы, между тем, гораздо более суровые, чем древние, налагаем на себя определенные новомодные законы, которые не имеют истинного отношения к объекту. Имея перед глазами проторенную дорогу, мы пытаемся идти обходными путями. Мы намеренно получаем удовольствие от неизвестности, хотя наш язык, как и все остальные, предназначен только для того, чтобы выражать наши мысли с силой и ясностью. Хотя мы называем это народной речью, мы позволяем себе использовать фразы, которые не только неизвестны людям, но и непонятны людям высокого происхождения и образованным, и которые вышли из употребления в каждом районе страны ". Если бы Петрарка и Боккаччо жили в нашу эпоху, они, несомненно, опустили бы слова, вышедшие из моды с их времен; и со стороны пуриста было бы просто дерзостью говорить мне, что я должен говорить "*Кампидольо*" вместо "*Капитолий*" и так далее, потому что это написал какой-то древний тосканский автор или так говорят крестьяне тосканского округа. Вы утверждаете, что только гордость мешает нам подражать Петрарке и Боккаччо. Но, пожалуйста, скажите мне, кому они подражали? Необходимо брать за образец латинские стихи Вергилия или Катулла, потому что латынь - мертвый язык. Но поскольку итальянский жив и на нем говорят, давайте писать на нем так, как мы его используем, уделяя должное внимание художественной элегантности. "Окончательный мастер стиля - это гений, а окончательный ориентир - это здоровое естественное суждение". Требуем ли мы, чтобы все наши художники следовали одному прецеденту? Лионардо, Мантенья, Рафаэль, Микеланджело, Джорджоне избрали разные пути совершенствования в искусстве. Писатели должны претендовать на ту же свободу выбора, ту же спонтанность вдохновения. "Я не могу понять, как было бы правильно вместо того, чтобы обогащать итальянский язык и придавать ему дух, достоинство и блеск, сделать его бедным, ослабленным, скромным и малоизвестным, и поэтому загонять его в определенные рамки, чтобы каждый копировал Петрарку и Боккаччо. Почему бы нам, например, не доверять в равной степени Полициано, Лоренцо Медичи, Франческо Диацето и другим, которые тоже тосканцы и, возможно, не менее образованны и осмотрительны, чем Петрарка и Боккаччо? Однако в наши дни за границей есть определенные щепетильные люди, которые превращают свой тосканский язык в религию и невыразимую тайну, пугая тех, кто их слушает, до такой степени, что не позволяют многим благородным и образованным людям открыть рот и заставляют их признать, что они не умеют говорить на языке, которому научились у своих нянек в колыбели ". [323]

Если бы итальянцы могли принять принципы Кастильоне и подойти к проблеме своего языка в этом либеральном духе, нация была бы избавлена от утомительных, постоянно повторяющихся



споров о словах. Но дело уже попало в руки теоретиков; и местная зависть разгорелась. Муниципальные войны средневековья были возрождены на почве риторики и грамматики. К несчастью, ссора еще не закончена; *существует sub judice*, и нет судьи, который мог бы это решить. Но в девятнадцатом веке она больше не бушует с той жестокостью, которая в шестнадцатом делала ее предметом дуэлей, убийств и пожизненной ненависти. Недавно итальянцы впервые в своей истории обеспечили внешние условия, необходимые для естественного разрешения спора, путем формирования общей речи на основе общего употребления. Парламент, армия, газеты Объединенной Италии быстро создают язык, адекватный всем потребностям современной жизни; и хотя все еще можно найти пуристов, которые утверждают, что *Specchio* Пассаванти является образцом стиля для передовых статей в *Fanfulla*, однако нацию, вступившую в новую фазу существования, следует поздравить с тем, что она сменила "золотую простоту *треченто*" на мощный и разноцветный инструмент самовыражения.

Чтобы развеять пыль этих устаревших споров о языке Италии — сделать выдержки из трактатов Варчи, Спероне или Бембо о языках — чтобы уравновесить претензии Толоммеи на приоритет Тосканы с более скромными просьбами Муцио в пользу итальянского [324] — описать, как одна группа ученых утверждала, что просторечный язык следовало бы называть тосканским, как другой окрестил его флорентийским или сиенским, а третий, более здравомыслящий, проголосовал за итальянский [325] — перечислить взрывы критики по поводу каждого предложения в Боккаччо и Петрарке [326] — реанимировать орфографические разногласия между Триссино и Фиренцуолой по вопросу о букве К — не входит в мою нынешнюю цель. Достаточно отметить, что эти проблемы привлекали серьезное внимание литературного мира, и указать выдержками из Спероне и Кастильоне на крайние пределы педантизма и здравого смысла, между которыми колебалось мнение ученых. Подробности ссоры могут быть оставлены неизвестными для трактатов, давно обреченных на "прах и бесконечную тьму".

Большая бесполезная трата времени и размышлений на устные вопросы, не представляющие жизненного интереса, поощрялась Академиями, которые теперь начали расти как грибы во всех городах Италии. [327] Старые гуманистические общества, основанные Козимо Медичи, Помпонио Летусом, Понтано и Альдо для продвижения классических исследований, выполнили свою работу и угасли. Их преемники, Умиди из Флоренции, Пеллегрини из Венеции, Этереи из Падуи, Виньяйоли из Рима, заявляли, что следуют тем же целям, уделяя особое внимание реформированию итальянской литературы. Тем не менее, сами их названия указывают на определенную тривиальность и отсутствие мужественной целеустремленности. Это были клубы, сочетавшие праздничность с увлечением учебой; и слишком часто случалось, что дух их веселых собраний распространялся на *dicerie*, *cicalate* и *capitoli*, которые декламировали их члены, когда раздвигалась скатерть и общество садилось за интеллектуальные банкеты. В то же время Академии были настолько модными и универсальными, что задавали тон литературе. Честолюбием всех подрастающих студентов было быть причисленными к наиболее прославленным организациям; и когда многообещающий писатель присоединялся к одной из них, он, естественно, ощущал влияние своих товарищей. Члены клуба соперничали друг с другом в сочинении сонетов и риторических излияний на самые тонкие темы; ибо целью было не столько исследовать важные вопросы или обнаружить истину, сколько проявить изобретательность, облекая пустяки в звучный язык. Окруженный толпой опустошенных, но придиричивых критиков, искушенный в тонкостях стиля и вооруженный прецедентами из Петрарки, поэт прочел собравшимся свои стихи. Они



одобрялись или отвергались в зависимости от того, удовлетворяли ли они чувству правильности или были ниже общепринятого стандарта имитационной дикции. Глубоко мыслить, остро чувствовать, смело воображать, изобретать новшества, быть оригинальным в любом направлении было опасно. Богатство Академий, интерес публики к чисто литературным вопросам и активность прессы способствовали публикации и распространению этих педантических упражнений. Время не в состоянии рассказать обо всех стихах и речах, излитых за счет этих обществ и с жадностью поглощаемых друзьями, готовыми восхвалять, или конкурирующими организациями, жаждущими препарировать и критиковать. Студентам, желающим составить некоторое представление о множестве поэтов того периода, следует обратиться к страницам Quadrio с предупреждением, что Тирабоски склонен думать, что даже списки Quadrio неполны. Все звания и состояния, как мужчин, так и женщин, присоединились к гонке преследования. Принцы и плебеи, ученые и светские люди, знатные дамы и лидеры *полусвета*, высокопоставленные духовные лица и бедные представители богемы стремились к одним и тем же почестям; и единственным кумиром разношерстной толпы был Петрарка. Нет никаких сомнений в том, что конечным результатом их трудов стало достижение определенного изящества и распространение литературной элегантности. Однако эти достижения несли с собой ложное представление о поэзии в целом, неправильное представление о ее цели и размахе. Итальянские пуристы едва ли могли понять смысл экскурса Мильтона в его "Доводах церковного правления, направленных против прелатства", о высоком призвании барда-пророка. Они были бы не менее озадачены определением поэзии, данным Сидни, и сочли бы последние слова Шелли о поэтическом ведомстве: "Поэты - непризнанные законодатели мира", - не более чем проявлением простительного безумия.

В этом густом стихотворном подлеске, где, как метко замечает Тирабоски, "под зеленой и пышной листвой мы тщетно ищем плоды", трудно разглядеть лес из-за деревьев. Поэт настолько похож на поэта в посредственности схожих достижений, что мы вынуждены вздыхать об энергии незаконченных сонетов Микеланджело или о грубости музыки Кампанеллы. Тем не менее, можно сделать репрезентативную выборку писателей, которые, хотя и принадлежали к школе пуристов и были связаны с ведущими академиями того времени, отличались некоторой оригинальностью стиля или устойчивыми качествами литературного мастерства. На первое место среди них можно поставить монсеньора Джованни делла Каза. Он родился в 1503 году в семье знатных флорентийцев, его мать была членом семьи Торнабуони. Получив образование в Болонье, он поступил на службу Церкви и уже в 1538 году достиг сана апостольского клерка. Рим по-прежнему оставался тем, что называл Лоренцо де Медичи, "вместилищем всех пороков", и очень немногие священнослужители избежали его безнравственности. У Ла Каса установилась некая постоянная связь, плодом которой стал его признанный сын Кирино. [328] В 1540 году он был отправлен со специальной миссией во Флоренцию с титулом апостольского комиссара; а в 1544 году он был возведен в сан архиепископа Беневенто, и вскоре после этого назначен нунцием в Венеции. Во время понтификата Юлия III, оказавшись в немилости у Ватикана, он продолжал проживать в Венеции, занимая свой досуг литературными занятиями. Павел IV. отозвал его в Рим и назначил государственным секретарем. Но, хотя казалось, что он вот-вот достигнет высшего церковного сана, Ла Каса так и не был возведен в кардиналы. Трудно найти причину этого упущения, если только мы не примем традиционное мнение о том, что скандал вокруг его *Капитолии дель Форно* закрыл Ла Касе доступ в Священную коллегию. [329] Это пародийное стихотворение, во всяком случае, снабдило протестантов оружием, которое они использовали против Церкви. Легенда, основанная на его дерзких непристойностях, была

подтверждена Бейлем и частично опровергнута *Antibaillet* от *Ménage*. Хотя это ни в коем случае не более оскорбительно для хорошего вкуса, чем десятки подобных сочинений, высокий ранг его автора и доверенные должности, которые он выполнял в Папской курии, подчеркивали его позор и привели к тому, что Ла Каса был выбран козлом отпущения для своих товарищей. Он умер в 1556 году.

Имя Ла Каса наиболее известно в современной литературе благодаря его трактату "О манерах законченного джентльмена". В своем коротком эссе, озаглавленном *Галатео*, он обсуждает особенности общественного поведения, сводясь к правилам правильного использования бокала за столом, использования салфетки, прически и обращения к нескромным темам вежливыми перифразами. [330] Галатео рекомендуется не дышать тяжело в лицо собеседникам, не ругаться со слугами в компании, не подстригать ногти на публике, не рассказывать неприличных анекдотов девушкам и так далее. Ему показывают, как одеваться с подобающей помпой, какие церемонии соблюдать, а какие опустить как подобострастные или излишние, как подбирать слова и как вести себя за ужином. Эта книга представляет собой подробное рассуждение об этикете; и хотя оно никогда не выходит далеко за рамки, оно полно полезных предписаний, основанных на принципах взаимного уважения и терпимости, которые управляют хорошим обществом. Мы могли бы принять это как продолжение "*Придворного*"; ибо, пока Кастильоне рисовал портрет джентльмена, Ла Каса объяснял, как этот джентльмен должен вести себя среди равных. Главный курьез этой книги заключается в том, что такой выдающийся человек, как ее автор, счел достойным своих усилий сформулировать так много правил простой порядочности. Из введения ясно, что "Ла Каса" имела в виду "*Галатео*" как пособие для молодых людей, вступающих в мир. То, что он выполнил эту цель, по-видимому, доказывается тем фактом, что его название вошло в пословицу. "Учить Галатео" в итальянском языке синонимично слову "учить хорошим манерам".

Целый том собрания сочинений Ла Каса посвящен его официальной и фамильярной переписке, составленной на отборном, но бесцветном итальянском. [331] Другой содержит его итальянские и латинские стихи. Ни один поэт века не выразил свою внутреннюю сущность более ясно, чем Ла Каса в своих стихах. Зрелище суровое и мрачное. Из словаря тосканских классиков он, кажется, выбрал самые мрачные фразы, чтобы выразить какой-то неведомый ужас души. [332] Иногда его сонеты, в их ярком, но отточенном величии, достигают даже возвышенности, например, когда он сравнивает себя с безлистным лесом зимой, избиваемым более жестокими штормами, с более холодными и короткими днями впереди и с более длинной последующей ночью. [333] Это безрадостная перспектива старости и смерти, лишенная надежды, не посещаемая человеческой любовью. Та же тень, усиленная еще более глубоким ужасом перед какой-то грядущей гибелью, лежит на другом сонете, в котором он сожалеет о своей растроченной жизни. [334] Словно погребальным покрывалом, она окутывает длинную величественную оду, описывающую его ранние ошибки и тщету мирской помпезности. [335] Это добавляет отчаяния в его строки о ревности, остроты в его сатиру на придворную жизнь и непередаваемой печали в стихи о его любви. [336] Очень рассудительными были итальянские критики, назвавшие его стиль слишком суровым для эротической музыки. В его настроении мы находим что-то одновременно зловещее и торжественное. Тьма, которая окутывает его, исходит из глубины его собственного сердца. Мир вокруг полон прекрасных женщин и добродушных мужчин; но он одинок, замкнутый в страхе и самобичевании. Такой голос соответствует эпохе, как мы узнаем из наших исторических книг, гораздо лучше, чем легкие излияния современных рифмоплетов. Это подходит персонажам в черных одеждах, нарисованным Моронием, чьи

спокойные бледные глаза, кажется, взирают на мир, опустошенный, сами не зная почему. Его акценты тем более меланхоличны, что Ла Каса не поддавался порывам ярости. Он оставался трезвым, холодным, уравновешенным; но по какому-то роковому инстинкту избегал света и искал тень. Мрак, окутывающий его, рассеивается только зловещими огнями его *Капитолия*. То, что эти пародийные стихи, о которых я расскажу в другом месте, были написаны им в раннем возрасте и что *иной*, возможно, был сочинением его возраста, не должно мешать нам связать их воедино. Уныние последних лет жизни Ла Каса вполне могло быть порождено безумствами его юности. Это уныние от истощения, следующее за нерастраченной энергией, *жизненный медиум*, который обрушился на Италию, когда она проснулась от смеха.

В качестве иллюстрации к предыдущим замечаниям я перевел шесть сонетов Ла Каса, которые я вставлю сюда без дальнейших комментариев. [337] По форме итальянская литература может показать несколько шедевров, превосходящих первый и второй.

Сладкое лесное уединение, это искусство, столь дорогое  
моей темной душе, затерянной в ужасном лабиринте сомнений,  
Теперь, когда северный ветер, эти короткие угрюмые дни,  
Окутывает землю и воздух унылой зимней мантией,  
И твои зеленые древние тенистые локоны сухие,  
Белые, как мои собственные, над морозными дорогами,  
Где летние цветы когда-то грелись под небесными лучами,  
Но теперь царит жесткий лед и лежит суровый снег;  
Размышляю над тем кратким и облачным светом,  
Который остался мне. Я иду и чувствую, что мой разум  
И члены, подобно твоим ветвям, тоже замерзли;  
Но меня, внутри и снаружи, сковывает еще больший мороз,  
Моя зима приносит с собой еще более свирепый восточный ветер,  
Более долгую темноту, еще более холодные дни, их становится все меньше.

О Сон, о безмятежный сын бесшумной Ночи,  
влажной, темной Ночи; О дорогой покой  
Для усталых людей, забвение горестей,  
достаточно тяжких, чтобы погасить расцвет жизни!  
Помоги этому сердцу, которое переросло восторг,  
И не знает покоя; эти усталые конечности успокаиваются;  
Лети ко мне, Спи; твои темные волосы раскрываются  
Перед моими томными глазами, затем прекрати свой полет.  
Где, где Тишина, которая избегает дневного света?  
Где грезит свет, что шаткой поступью  
И неосязаемой поступью следует за тобой?  
Увы! напрасно я зову тебя; и напрасно льстят эти серые,  
Эти холодные тени. О постель,  
Какая грубая, с шипами! О ночи, как они суровы ко мне!

Днем я имел обыкновение искать рощу,

Или грот, или купель, успокаивая свою душу песней,  
Вплетая сладкие горести в рифмы, и всю ночь напролет  
Любоваться звездами с Фебусом;  
И я, Бернард, не боялся бродить с тобою по  
Той священной горе, где сейчас толпятся немногие поэты:  
Пока, подобно морским валам, неудержимо сильным,  
меня тоже вульгарные обычаи не погнали к земле;  
И не приковали к слезам и горькой жизни,  
Где нет ни купелей, ни лавровых листьев. ни ветвей, ни тени,  
Но ложная и пустая честь разжигает напрасную борьбу.  
Теперь, не без примеси завистливого сожаления,  
я смотрю, как ты взбираешься на те далекие высоты, где еще  
Не ступала нога на газон.

В то время как средь низменных ложин и болотистых долин  
Задерживают мои стопы Эти беспокойные призраки и сны,  
Которые прячутся под драгоценными камнями и золотом и гордо украшают  
Ядовитую колючку, пронзающую мое сердце;  
Ты на высотах, до которых добродетель редко добирается,  
Нехоженными тропами и непроторенным путем,  
Борясь за славу со своей собственной душой, блуждаешь,  
Свободный от тех холмов, на которые не нападает облако, рожденное землей.  
Откуда у меня стыд и печаль, когда я думаю,  
Как вместе с толпой в эту низкую сеть, проклятую  
, я попал и как обречен на смерть.  
О, счастливый ты! Ты утолил свою жажду!  
Не Феб, но скорбь живет со мной, и я  
Должен ждать, чтобы избавиться от своих горестей на краю Леты.

То пышный и пурпурный, то чистый ручей или поле  
В Поисках, Я довел свой день до вечерней песни,  
Бесполезной, как сухой папоротник или плевелы, толпа  
несчастных трав, которые не приносят хороших плодов.  
Посему мое сердце, ложный проводник в этом тщетном поиске,  
Больше, чем разожженный кремь высекает искру и пламя;  
Столь притупленный дух она должна со стыдом принести  
Тому, кто поместил его ярким в мою грудь.  
Бедное сердце! Она вполне заслуживает того, чтобы терзаться и гореть  
, Поскольку ее столь драгоценный и благородный груз,  
Плохо управляемый, она обрекает себя на потери и горе!  
И даже северный ветер не колышет ветви  
вон тех ошестинившихся дубов, когда я дрожу,  
Опасаясь, что даже раскаяние приходит слишком поздно.

Сердечная боль, которая черпает самую питательную пищу из страха,  
И все еще через растущий страх набирает силу;

Это смешение льда с пламенем, смятение, тоска  
И обрушившееся бедствие на царство любви проливаются дождем!  
Вырвись из моей груди, поскольку все твоё горькое веселье  
Со сладостью моей жизни ты слился в один краткий час!  
Отсюда к Коциту! Где ад выпивает каждую слезинку  
измученных душ, измученных, ненавидящих себя, съезжившихся!  
Там без отдыха тянутся твои скорбные дни,  
Твои темные ночи без сна! Преодолевай худшее  
Не менее ощутимыми муками, чем вымышленное сомнение!  
Уходи! Почему сейчас яростнее, чем вначале,  
Теперь, когда твой яд растекается по моим венам,  
Приносишь ты на своих черных крыльях новые проклятые мечты?

Превратности судьбы Италии в первой половине XVI века были настолько трагичны, а ее гибель была так близка, что мы, естественно, ищем отголосок этой тоски в стихах ее поэтов. Однако нет ничего более редкого, чем найти прямой намек на смуту того времени или предчувствие надвигающейся опасности, выраженное в сонете или канцоне. Следуя Петрарке буквально, пуристы пренебрегли его одами Риенцо и принцам Италии. Его страстный протест "*Italia mia*" не нашел отклика в их риторике. Эти возвышенные излияния красноречия, трепещущие попеременно надеждами и страхами, могли бы научить поэтов писать, по крайней мере, гимны Рима или Флоренции. Если бы они изучили эту сторону стиля своего учителя, серьезность вопроса, поставленного им невзгодами их страны, могла бы увековечить чистоту их стиля. Как бы то ни было, они предпочли *Иней из "Жизни и смерти мадонны Лауры"* и воспели чувства, которых они не испытывали, пока Италия умирала. Лишь кое-где, как в мрачных стихах "*Ла Каса*", дух эпохи неосознанно находил выражение. Но для массы стихотворцев этого было достаточно, чтобы сбежать от настоящих мук момента в академическую Аркадию, забыть испанца и француза на коленях у Филадельфа с Ариосто или вздохнуть по ушедшему золотому веку:  
[\[338\]](#)

O rivi, o fonti, o fiumi, o faggi, o querce,  
Onde il mondo novello ebbe suo cibo  
In quel tranquilli secoli dell'oro:  
Deh come ha il folle poi cangiando l'esca,  
Cangiato il gusto! e come son questi anni  
Da quei diversi in povertate e 'n guerra!

Это делает случайное обращение к политическим темам более ценным; и мы приветствуем патриотические стихи Джованни Гуидиччони как избавление от прозрачной бессмыслицы любителей. Родился в Лукке в 1500 году, Павел III сделал его епископом Фоссомброне и умер в 1541 году. Современники хвалили его за величие его концепций и строгость его дикции, в то время как они осуждали неясность, которая скрывала его непривычные мысли. "В этих песнях, -

пишет Лилиус Гиральдус, - которые он сочинил о бедах и невзгодах Италии, он представил своим читателям исчерпывающие доказательства своего выдающегося стиля". [339] Из этих рифм можно было бы выбрать один сонет, упрекающий итальянцев в их рабстве и позоре и указывающий на причину, теперь уже непоправимую, их падения: [340]

От глубокого и ленивого сна, в котором до сих пор  
Погребен ты, пробудись, вдохни, восстань!  
Взгляни на эти раны с гневом в глазах,  
Италия, поработанная собой в болоте безумия!  
Диадему свободы с твоего чела,  
Сорванную из-за твоего собственного проступка, ищи со вздохами;  
Повернись к пути, который лежит прямо перед тобой,  
Из той кривой борозды, которую ты вспахиваешь.  
Подумай о своих древних воспоминаниях! Ты увидишь,  
Что те, кто когда-то украшал твои триумфы,  
Приковали тебя к своему ярму оковами.  
Враг самому себе, твое собственное беззаконие,  
Прославленное за них, ибо твоя лютая скорбь и презрение,  
К этому мерзкому концу принудили тебя, лишенная короны королева!

Такие призывы были бессильны. И все же они свидетельствовали о сознании ситуации, о неугасимом чувстве долга у человека, который их написал. [341]

Придворная жизнь, которой следовали профессиональные литераторы, затрудняла им выражение своих истинных чувств в эпоху ожесточенной политической зависти. Они либо придерживали языки, либо держались в более безопасных пределах комплиментов и фантазии. Биографии Аннибале Каро и Лодовико Кастельветро иллюстрируют как обычные условия, так и исключительные перипетии литературной карьеры в ту эпоху. Аннибале Каро родился в 1507 году в Чивитануове, провинция Анкона. Будучи бедным и скромного происхождения, он поступил в семью Луиджи Гадди во Флоренции в качестве наставника его детей. Этот покровитель умер в 1541 году, и затем Каро поступил на службу к Пьеру Луиджи Фарнезе, одному из худших принцев того периода. Когда герцог был убит в 1547 году, он перебрался в Парму, все еще следя за судьбой Фарнези. Нанятый секретарем кардиналом Рануччо, а затем кардиналом Алессандро из этого дома, он жил спокойно до своей смерти в 1566 году. Письма Каро, написанные для его покровителей, и его переписка с известными учеными того времени считаются образцами итальянской эпистографии. Менее жесткий, чем у Ла Каса, менее манерничающий, чем у Бембо, его стиль отличается естественной грацией и элегантностью дикции. Он сформировал его основе переводов с греческого, особенно в версии *Дафнис и Хлоя*, которые можно сравнить с Фиренцуола в *Асино д'Оро* для классической красоты и удобства фразы. Но величайшим достижением его жизни стала транскрипция "*Энеиды*" в чистый стих. Хотя поэма Каро превосходит оригинал примерно на 5500 строк и поэтому не может считаться точной копией формы Вергилия, итальянцы по-прежнему считают ее стандартным переводом своего национального эпоса. Очарование прозы Каро передалось его *версиям шолти*, всегда легким, всегда плавным, с разнообразной интонацией и устойчивым мелодичным ритмом. *Diceria de'Nasi*, или рассуждения о носах, и диссертация под названием *Фицайде*,



комментирующая *Фичи* Мольцы, доказывают, что Каро с удовольствием поддавался академическим безумствам своих современников. Кажется невероятным, что образованный человек, прошедший лучшие годы своей зрелости в дипломатических миссиях при дворах принцев, тратил досуг своего возраста на оттачивание этих мелочей. Однако таков был дух времени, что это легкомыслие сошло за похвальное проявление изобретательности.

Оригинальные стихи Каро мало что могут порекомендовать, кроме ясности языка. В сонетах, посвященных воображаемой любовнице, повторяются общепринятые антитезы и комплиментарные *кончетти*. [342] Хвалебные оды натянуты и вымучены, какими, собственно, они и могли бы быть, если учесть, что они были написаны по заказу Карла V, Дома Фарнезе и "Лилий Франции" ученым-плебеем из Анконы. [343] Последняя из этих лестей, "Venite all'ombra de' gran gigli d'oro", является шедевром призовой поэзии, созданным трудом, доведенным до поверхностной гладкости и перегруженным тщеславием. При своем появлении она была встречена бурными аплодисментами как окончательный триумф итальянской письменности. Фарнези, которые недавно перешли под покровительство Франции и носили ее лилии на своем гербе, использовали все свое влияние, чтобы добиться одобрения работы своих слуг. Академии были в восторге от демонстрации непревзойденного мастерства и механических способностей. В критике прозвучал только один голос. Аурелио Беллинчини, дворянин из Модены, послал копию оды Лодовико Кастельветро с просьбой высказать свое мнение по ее достоинствам. Кастельветро, который был своенравным и независимым человеком, выходящим за рамки обычной осмотрительности своего класса, ответил свободным осуждением "плебейской дикции, пустых фраз, странных отступлений, багровых пятен, бедности аргументации и отсутствия чувства или вдохновения", которые он обнаружил в его строфах. В то же время он умолял своего друга оставить эту критику при себе. Беллинчини был нескромен, и письмо дошло до Каро. Затем разгорелся литературный спор, который держал в напряжении всю Италию и по свирепости сравнялся с борьбой гуманистов.

Лодовико Кастельветро родился в 1505 году в Модене. Он последовательно учился в Болонье, Ферраре, Падуе и Сиене. Оттуда он переехал в Рим, где на него было оказано сильное давление с целью получения ордена. Его дядя, Джованни Мария делла Порта, пообещал, если он это сделает, выхлопотать для него епископство Губбио. Но Кастельветро не собирался становиться священником. Он тайно бежал из Рима и, после краткого пребывания в Сиене, вернулся в Модену. Здесь в 1542 году он подписал Формуляр веры, продиктованный кардиналом Контарини, и тем самым попал под подозрение в ереси. Хотя на данный момент он избежал порицания инквизиции, обвинения в лютеранстве были возобновлены в 1554 году, когда Каро объявил ему открытую войну. Директора школы оживленно обменивались оскорблениями, извинениями, порицаниями и ответами, в то время как половина ученых Италии позволила втянуть себя в драку — Варчи и Мольца встали на сторону Каро, Джан Марио Барбьери и других друзей Кастельветро, принявших дубинки за противоположного чемпиона. [344] О горечи противоборствующих сторон можно судить по тому факту, что Кастельветро обвинялся в убийстве друга Каро, а Каро — в том, что она наняла убийц, чтобы лишить Кастельветро жизни. [345] Кажется вполне вероятным, что либо Каро, либо один из его сторонников донес на своего врага инквизиции. Он был вызван в Рим, а в 1560 году заключен в монастырь Святой Марии на Виа в ожидании суда. Пройдя несколько предварительных обследований, Кастельветро убедился, что его жизнь в опасности. Он ухитрился ночью бежать из Рима и после долгого путешествия, полного тревог и опасностей, нашел убежище в Кьявенне, в то время городе Гризонов. Святая канцелярия осудила его как непокорного еретика в его отсутствие. Скитаясь

из Кьявенны в Лион и Женеvu и обратно в Кьявенну, он провел остаток своей жизни в изгнании и умер в последнем месте в 1571 году.

Публикации Кастельветро не соответствуют его известности; ибо, хотя в своих дебатах с Каро он проявлял признаки острого ума и кусал перо, он оставил потомкам лишь немного законченных работ. В дополнение к критическим комментариям к прозе Бембо, опубликованным при его жизни, он написал трактат по риторике, который был напечатан в Модене в 1653 году, и отправил итальянскую версию "*Поэтики*" Аристотеля в печать в 1570 году. Эта книга была кумиром его последних лет. Говорят, что, когда он жил в Лионе, его дом загорелся, и Кастельветро, не обращая внимания ни на что другое, продолжал выкрикивать: "*Поэтика, поэтика!* Избавьте меня от моей *поэтики*! Его можно справедливо причислить к людям, оказавшим солидную услугу делу более серьезных исследований. И все же, если бы не перипетии его карьеры, он вряд ли мог бы претендовать на выдающееся место в истории литературы.

Дамы, занимавшиеся поэзией и поддерживавшие отношения со знаменитыми литераторами в ту эпоху, были почти столь же многочисленны, как певицы другого пола. Лодовико Доменичи в 1559 году опубликовал стихи не менее пятидесяти авторов в своем "*Романе о благородном алькуне и виртуозной донне*". Подвергнутые той же интеллектуальной подготовке, что и мужчины, они испытывали те же влияния и в один и тот же момент перешли от гуманизма к возрождающейся итальянской литературе. [346] Многие из этих Вилаго, [347] как их было принято называть в то время одобрительно и без тени сарказма, были дамами высокого ученой степени и лидеры общества. Некоторые, такие как *la bella Imperia*, были более известны на увеселительных курортах. Все они отличались общением с выдающимися художниками и писателями. Невозможно дать отчет об их литературных трудах. Но имена нескольких, одинаково интересных своими талантами и любовными похождениями, могут быть здесь указаны. Туллия ди Арагона, любовница Джироламо Муцио, правившего обществом в Риме и пользовавшегося дурной славой в Венеции [348]—Виттория Аккорамбони, трагедия которой потрясла Италию и подарила шедевр нашей елизаветинской сцене — Тарквиния Мольца, внучка поэта и фрейлина Феррары в постановке Гуарини. блестящие дни — Лаура Террачина, романтика брака и убийства которой развивалась в ущерб правдоподобию — Вероника Франко, принимавшая Монтень в своем венецианском доме в 1580 году—Эрсилия Кортеше, внебрачная дочь гуманиста и жена племянника папы римского — Гаспара Стампа, "милая певичка и превосходнейшая музыкантша": таковы были женщины, которым Бембо и Аретино адресовали письма и чьи гостиные были пристанищем героев Банделло.

Из общего стада следует выделить двух поэтесс. Это Вероника Гамбара и Виттория Колонна. Вероника была дочерью графа Джанфранческо Гамбары и его жены Альды Пиа из Карпи, чье имя напоминает о пылких днях расцвета гуманизма. [349] Она родилась в 1485 году и, следовательно, была современницей реставраторов итальянской литературы. Бембо был наставником ее юности, а Виттория Колонна - подругой более зрелых лет. В 1509 году она вышла замуж за Гиберто, сеньора Корреджо, от которого у нее родилось двое сыновей, Ипполито и Джироламо. Ее муж умер после девяти лет супружества, и она осталась воспитывать своих детей для государства и Церкви. Она исполняла свои материнские обязанности с похвальным усердием и умерла в 1550 году, уважаемая всей Италией, - типичная благородная женщина в эпоху, когда добродетель сияла по контрасту с особым блеском. Ее письма и стихи были собраны и опубликованы в 1759 году в Брешии, городе, где она родилась. За исключением

чистоты чувств и искренности их выражения, ее стихи не намного возвышаются над посредственностью. Подобно литературным дамам французской метрополии, она была обязана своей известностью личным заслугам, а не литературному совершенству. "Дом Вероники, - пишет биограф XVI века, - был Академией, где она каждый день собирала вокруг себя для рассуждений о благородных вопросах Бембо и Каппелло, Мольцу и Мауро и всех знаменитых мужчин Европы, которые следовали за итальянскими дворами". [350]

Фабрицио, отец Виттории Колонна, был великим констеблем Неаполя. Он женился на Агнесине ди Монтефельтро, дочери герцога Федерико Урбинского. Их дочь Виттория родилась в Марино, междоусобице семьи Колонна, в 1490 году. В возрасте четырех лет она была помолвлена с Ферранте Франческо Д'Авалосом, мальчиком того же возраста, единственным сыном маркиза ди Пескара. Его отец умер, когда он был еще ребенком, и на девятнадцатом году жизни помолвленная пара поженилась на Искье, в резиденции дома Д'Авалос. Великолепие двух княжеских семейств, одинаково отмеченных в анналах испанской и итальянской истории и прославленных своими военными почестями, придавало этому браку необычайный блеск. Более того, по крайней мере, со стороны невесты это был брак по любви. Виттория была красива и образованна; молодой маркиз Пескара был галантен и отважен. Она была нежно привязана к нему, и он еще не раскрыл темную сторону своего неоднозначного характера. И все же их счастье оказалось очень недолгим. В 1512 году он был ранен и попал в плен в битве при Равенне; и хотя он ненадолго вернулся к своей жене, в 1515 году обязанности снова призвали его на поле боя в Ломбардию. Виттория никогда не видела его после этой даты; и перед его смертью честь ее героя была запятнана одним из самых мрачных деяний государственной измены, зарегистрированных в истории Италии. Исполняя обязанности генерала испанского императора, маркиз вступил в Милан сразу после битвы при Павии в 1525 году. Он тут же начал свои интриги с Джироламо Мороне, великим канцлером герцогства Франческо Сфорца. Мороне разработал план восстановления своего хозяина в Милане с помощью итальянской коалиции. С целью заполучить маркиза Пескарского, смелым ударом которого он мог бы парализовать военную мощь Испании, Мороне предложил молодому генералу неаполитанскую корону, если он согласится присоединиться к лиге. Д'Авалос охотно прислушивался к этим предложениям; но пока вынашивался заговор, он видел веские основания сомневаться в его успехе и решил оправдаться перед Карлом V, раскрыв заговор. Соответственно, он поручил своему лейтенанту Антонио де Лейве помогать на тайном совещании между Мороне и им самим. Укрывшись в Аррасе, этот испанский офицер услышал достаточно, чтобы впоследствии дать прямые показания против заговорщиков, в то время как маркиз утверждал, что он намеренно вел их к этой цели. Возможно, будет трудно оценить точную степень вины Пескары. Но независимо от того, обманывал ли он Морона с самого начала, или, что кажется более вероятным, он вступил в переговоры с твердым намерением встать на сторону Карла или Лиги, что наилучшим образом соответствовало его целям, не может быть никаких сомнений в том, что он сыграл одиозную роль в этой сделке. Он недолго пережил государственную измену, поскольку его здоровье было подорвано ранами, полученными в Павии. Также ходили слухи, что Карл ускорил свою смерть, отравившись. Он умер 25 ноября 1525 года, проклинаемый итальянцами и облеченный их историками слишком вечным позором. К их негодованию, несомненно, примешивалось что-то от национальной зависти. Д'Авалос был испанцем и не скрывал своего презрения к итальянскому характеру. Наконец, следует признать, что если бы он действительно действовал в интересах своего хозяина, то его предательство Мороне было всего лишь смелым

политическим ходом, который Макиавелли мог бы одобрить. Игра была опасной, но она полностью соответствовала тогдашнему пониманию государственного управления. [351]

Похоже, никаких подозрений в виновности ее мужа Виттории Колонна в голову не приходило. Оставшись столь молодой вдовой, красивой и прославленной своим высоким положением и образованием, она решила посвятить всю свою жизнь его памяти и религии. Она пережила его на двадцать два года, которые частично провела в уединении на Искье, частично в монастырях Орвието и Витербо, частично в полумонашеском уединении в Риме. Еще девочкой, во время отсутствия мужа в поле, она занимала свой досуг учебой. Теперь это стало ее главным ресурсом в те часы, которые она посвящала благочестивым упражнениям. В мире литераторов не было человека с громким именем, который не гордился бы тем, что его считали ее другом. Сборники писем и стихотворений, относящиеся к тому периоду, изобилуют намеками на ее гений, ее святость и ее великую красоту. Но ее главными единомышленниками была группа серьезных мыслителей, которые почувствовали влияние Реформации, не переставая быть детьми Церкви. С именем Виттории Колонны неразрывно связаны имена Гаспаро Контарини, Реджинальда Поула, Джованни Мороне, Якопо Садолето, Маркантонио Фламминьо, Пьетро Карнесекки и фра Бернардино Очино. Последний из них открыто исповедовал свои лютеранские принципы; и Карнесекки был сожжен за ересь; но Виттория никогда не принимала протестантизм ни в одном из его догматических аспектов. Она до последнего оставалась ортодоксальной католичкой, хотя кажется вполне очевидным, что она ни в коем случае не была незнакома с новыми доктринами или несимпатична их духу. [352] Ее позиция, вероятно, была такой же, как у многих итальянцев, которые до открытия Тридентского собора желали реформации внутри Церкви. Их целью было вернуть его к более чистой морали и евангельской искренности веры. Подобно Савонароле, они чурались ереси и были неспособны понять, что радикальное обновление религии в изменившихся условиях современного мышления неотделимо от метаморфозы догм и новой свободы, предоставленной индивидуальной совести. В то время как тевтонский мир смело выступал за освобождение разума, итальянцы мечтали о невозможной гармонии между католицизмом и философией. Их компромиссы привели к этическому лицемерию и к тому догматическому деспотизму, который был подтвержден Тридентским собором.

Приятный взгляд на жизнь Виттории в Риме дает португальский художник Франческо д'Оланда, посетивший ее примерно в 1548 году. "Мадонна Виттория Колонна, - говорит он, - маркиза Пескара и сестра сеньора Антонио Колонны, - одна из самых выдающихся и знаменитых женщин Европы, то есть всего цивилизованного мира. Не менее целомудренная, чем красивая, сведущая в латинской литературе и полная гения, она обладает всеми качествами и добродетелями, достойными похвалы в женщине. После смерти своего героя-мужа она теперь ведет скромную жизнь на пенсии. Устав от великолепия своего прежнего положения, она всю свою привязанность отдает Христу и серьезным занятиям. К бедным она благосклонна и является образцом истинно католической набожности". Затем он переходит к описанию состоявшегося с ней разговора, в котором принимал участие Микеланджело Буонарроти. [353]

Стихотворения *Виттории Колонны* состоят по большей части из сонетов, посвященных смерти ее мужа, а также на священные и моральные темы. Проникнутые искренним чувством и почти полностью свободные от литературного наигранности, они обладают тем достоинством и нежностью, которые присущи спонтанному высказыванию благородного сердца. Подобно

поэтам более ранней и простой эпохи, Виттория прислушивается к голосу Любви и, когда он говорит, записывает мысли, продиктованные его вдохновением. [354] То, что объект ее пожизненных сожалений был недостоин ее, не оскорбляет наше чувство пригодности. [355] Очевидно, что ее собственное чувство к маркизу Пескаре, *мио бель соли, мио люме этерно*, как она любит называть его, патетически повторяя выбранную метафору, удовлетворило ее ничего не подозревающую натуру. [356] Смерть посвящает ее мужа для Виттории, как смерть канонизировала Лауру для Петрарки. Он стал божественным, и ее единственное желание - воссоединиться с ним в мире, где расставание невозможно. [357] Слияние героя со святым, земной славы с вечной славой в этом наполовину христианском, наполовину языческом апофеозе характерно для эпохи Возрождения. Микеланджело отмечает ту же ноту в *Капитолии* после смерти своего отца: "Или о том, что значит умереть на диво". Говорят, что в своем первом горе Виттория подумала о самоубийстве как о способе сбежать из этого мира. Но она победила искушение и, по словам Бембо, проявила себя *винчित्रиче ди се стесса*. Мы, кажется, прослеживаем мучительность этой борьбы в сонете, который, возможно, навел на мысль фразу Бембо. [358]

Религиозные сонеты отличаются в целом той же простотой и искренностью стиля. [359] В то время как Виттория доказывает, что она католичка, обращаясь к Мадонне и Святому Франциску, [360] именно к кресту Христову она обращается с самыми глубокими переживаниями благочестивое чувство. [361] Ее призыв к живой вере, к евангельской чистоте убеждений. В этих размышлениях нет ничего, что христианин любого вероисповедания не мог бы прочитать с пользой, так как это искренние высказывания души, жаждущей Бога и питающейся изучением Евангелия.

Память о Виттории Колонна неотделима от памяти Микеланджело Буонарроти, который был ее близким другом в последние годы ее жизни. Об этой знаменитой дружбе здесь не место говорить подробно. Возможно, будет достаточно привести слова Кондиви о горе Микеланджело, когда он потерял ее. "Я помню, как он говорил, что ничто не причиняло ему столько горя, как то, что, когда он пришел навестить ее после ее ухода из этой жизни, он не поцеловал ее в лоб и лицо, даже когда поцеловал ее руку. Ее смерть часто приводила его в изумление и, так сказать, лишала рассудка". Некоторые из лучших сонетов Микеланджело были написаны для Виттории Колонна при ее жизни. Другие рассказывают о его скорби по поводу ее потери. Те, которые выражают его религиозные чувства, вдохновлены ее духом подлинного благочестия. Ясно, что ее влияние глубоко повлияло на него.

Включение каких-либо упоминаний о поэзии Микеланджело в главу, посвященную пуристам, может показаться парадоксальным. [362] Его стихи примечательны несовершенством их стиля и резкой возвышенностью их мыслей. Со школой Бембо у него нет ничего общего, кроме того платонизма, который стихотворцы того времени воспринимали как моду, но который имел реальное значение для его творческого гения. Во второй половине шестнадцатого века сонеты Микеланджело о божественной идее, возносящие душу созерцанием в ее небесный дом, достигают наших ушей как высказывания из какой-то другой, далекой эпохи. И по форме, и по духу они чужды *cinque cento*. И все же прецизианцы того времени восхищались этими неуклюжими стихами за философскую глубину мысли, которую они находили в них. Бенедетто



Варчи сочинил ученый трактат о сонете "Non ha l'ottimo artista"; и когда стихи были напечатаны, Марио Гуидиччи прочитал о них две лекции во Флорентийской академии. [363]

Нет ничего неприличного в том, чтобы включить Бернардо Тассо и Джанджорджо Триссино в список литературных пуристов. Биографии этих двух людей, более интересные из-за той роли, которую они сыграли в общественной жизни, чем из-за их поэтических достижений, завершат главу, которая была, почти по необходимости, бессвязной. Бернардо Тассо был членом благородной и древней бергамаской семьи Деи Тасси. [364] Он родился в Венеции в 1493 году. Оставшись сиротой в раннем детстве, его дядя по отцовской линии, епископ Реканати, взял на себя заботу о нем. Но этот хороший человек был убит в 1520 году, в то время, когда Бернардо только начинал блестящую карьеру в Падуанском университете. Потеря отца и дяди выбила молодого студента из колеи, и он был рад поступить на службу секретарем к графу Гвидо Рангоне. В ту эпоху Рангони занимали высокое положение среди первой знати Италии, а граф Гвидо был главнокомандующим церковью. Он нанял Бернардо для миссии в Париж в 1528 году по случаю женитьбы Эрколе д'Эсте на Рене, дочери Людовика XII. Тассо отправился во Францию в качестве слуги Рангони. Он вернулся в Италию на службу к Эстенсе. Но он недолго оставался при дворе Феррары. Примерно в 1532 году мы находим его вместе с Ферранте Сансеверино, принцем Салерно, которого он сопровождал в 1535 году в экспедиции в Тунис. Не могло быть намного позже этой даты, когда он женился на красавице Порции де Росси, которая была матерью его прославленного сына Торквато. Но хотя этот брак был во всех отношениях счастливым, и ни в чем более удачным, чем в рождении четвертого итальянского поэта-соврана, Бернардо не было суждено вести спокойную семейную жизнь. Его хозяин, за которым он следовал, куда бы ни призывала его военная служба, впал в немилость у испанского двора в 1547 году. Обезумев от несправедливого обращения с ним, принц дезертировал от Карла V. к своему сопернику Франциску, был объявлен мятежником и лишен своих обширных владений. Бернардо решил поделиться своим состоянием и в обмен на этот акт лояльности оказался вовлеченным в разорение семьи Сансеверини. С тех пор он вел бродячую жизнь вдали от Порции и своей семьи и был недоволен теми грош-ками, которые мог позволить себе его покровитель. В 1556 году по приглашению герцога Гидубальдо он поступил ко двору Урбино, а в 1563 году снова поступил на службу к герцогу Мантуанскому. Он умер в 1569 году в Остилье.

Из этого краткого очерка будет видно, что Бернардо Тассо провел свою жизнь на разных должностях: придворного, дипломата и военного секретаря. Его карьера была аналогична карьере многих итальянцев благородного происхождения, для которых не существовало никакой сферы, кроме службы принцу. И все же среди своих путешествий, визитов и различных придворных обязанностей он находил время для занятий литературой. Семь книг его стихотворных сборников — сонеты, оды и эпиграммические гимны — поставили его в ряд выдающихся лириков столетия; в то время как его письма демонстрировали достоинства, обычные для такого рода сочинений. Если бы это было все, он заслуживал бы почетного упоминания рядом с Каро, на несколько более низком уровне, чем Бембо. Но он также стремился придать итальянской литературе новый вид эпоса. С этой целью он переложил испанский романс об Амадисе Галльском в строфы октавы. *Амадиги* - рыцарская поэма в стиле *Орlando*, но без иронии Ариосто. [365] Ее нельзя считать успешной, ибо, хотя она написана с богатой фантазией и в плавном ключе, ее пространность утомительна. Тассо не хватало искусства удерживать внимание своего читателя. Его попытка серьезно отнестись к идеалу феодализма, без веры и свежести рыцарской эпохи, лишила его творчество того особого очарования, которое присуще итальянскому романтическому эпосу. Еще находясь в MS., он



представил свое стихотворение друзьям-литераторам и прочитал его при дворе Урбино. Одобрение, которое оно получило от людей, чьи литературные принципы совпадали с его собственными, высоко оценило ожидания Тассо. Он воображал, что мир примет *Amadigi* как шедевр, сочетающий в себе интерес к *Орландо* с достоинством и чистотой классики. Однако, когда она появилась, публика встретила ее холодно, и в этом случае вердикт народа был, несомненно, правильным. Автора ждало еще одно унижение. Он посвятил свою эпопею Филиппу II и наполнил ее песни восхвалением испанской расы. Но король не обратил внимания на подарок, и через два года после публикации "*Амадиги*" оказалось, что агенты Тассо при испанском дворе не потрудились подарить ему экземпляр. [366]

Бернардо Тассо - представитель класса, который был распространен в Италии эпохи Возрождения, когда придворные и деловые люди посвящали свой досуг учебе и сочиняли стихи на основесхоластических принципов. Его эпопея потерпела неудачу именно из-за качеств, за которые он ее ценил. Будучи продуктом не столько вдохновения, сколько педантичного выбора, она несла на себе отпечаток вялости и непростительной серости. Джанджорджо Триссино в обстоятельствах своей жизни не меньше, чем в характере своего литературного творчества, имеет поразительное сходство с автором "*Амадиджи*". Главное различие между этими двумя мужчинами заключается в том, что Триссино предпочел карьеру дипломата, к которой Тассо привела бедность. [367] Он родился в Виченце в 1478 году в семье богатых и знатных предков, от которых унаследовал обширные поместья. Его матерью была Сесилия из семьи Бевилакуа. В детстве у Триссино было меньше возможностей учиться, чем обычно выпадает на долю молодых итальянских дворян. Он проводил свое время в активных упражнениях, и только в 1506 году всерьез приступил к своему образованию. К тому времени он был женат девять лет и уже потерял свою жену, мать двоих выживших детей, Франческо и Джулио. [368]

Склонность Триссино к литературе побудила его поселиться в Милане, где он стал учеником ветерана Деметриуса Халкондиласа. Он поддерживал общество ученых людей, собирал рукописи и посвятил себя изучению греческой философии. С самого начала он проявлял решительную склонность к эрудиции, которой было суждено управлять его будущей карьерой. Но ученые той эпохи, даже если они и были людьми с большим состоянием, имели мало шансов на непрерывный досуг. Поместья Триссино доставляли ему некоторое время столько же хлопот, сколько бедность доставляла Тассо. Виченца была передана империи в 1509 году; а впоследствии, когда город перешел к Венецианской республике, приверженность Триссино партии Максимилиана стоила ему нескольких месяцев изгнания в Германии и временной конфискации его имущества. Между 1510 и 1514 годами, после возвращения из Германии, но до заключения мира с Венецией, Триссино посетил Феррару, Флоренцию и Рим. Эти годы определили его жизнь как литератора. Трагедия о *Софонисбе*, написанная до 1515 года, завоевала своему автору место среди выдающихся поэтов того времени. [369] Тот же период определил его будущее как придворного. Лев X отправил его с миссией в Баварию, а по возвращении добился его помилования от Республики Святой Марка. Мало что можно получить, если проследить за запутанными деталями общественной карьеры Триссино. После смерти Льва он работал на Климента VII. и Павла III. Он помогал на коронации Карла V. И по этому случаю был произведен в рыцари и графы. Постепенно он приобрел стиль законченного придворного; и хотя он никогда не брал платы от своих папских или княжеских хозяев, ни один поэт не продвинулся дальше в искусстве лести. [370]

Это подчинение себя неприятностям и унижениям придворной жизни тем более примечательно, что Триссино продолжал жить как знатный вельможа. Когда он путешествовал, его сопровождала свита слуг. Капеллан сопровождал его во время совершения мессы. Его носилки были украшены серебряной посудой и со всеми удобствами великолепного дома. Его собственный повар отправился вперед с посыльными, чтобы приготовить ему стол; экипаж включал в себя вереницу вьючных мулов и слуг в ливреях. [371] Дома, в своем дворце в Виченце или среди своих многочисленных вилл, он демонстрировал не меньшее великолепие. На строительство одного загородного дома в Криволи, который он спроектировал сам и окружил прекраснейшими итальянскими садами, были потрачены огромные суммы; и когда строительство было завершено, он открыл его знатым друзьям, которые жили с ним на свободе и основали Академию, названную в его честь *La Trissiniana*. [372] Триссино был, кроме того, прилежным учеником и любителем уединения. Он провел много лет своей жизни на острове Мурано, на вилле, уединенной от всего мира и открытой только для нескольких гостей со схожими вкусами. [373] Тем не менее, несмотря на преимущества, которые давала ему фортуна, несмотря на его прилежные привычки, он не мог устоять перед влечением, которое Суды в ту эпоху оказывали на людей родовитых и воспитанных по всей Европе. Он навсегда возвращался в Рим, хотя и выражал глубочайший ужас перед развращенностью этого грешного города. [374] Не успевал он утвердиться в тишине среди лесов и ручьев Висентинской низменности или на берегу венецианских лагун, как им овладевало страстное желание блистать до того, как им овладевал Принц, и он возобновлял свой поход на Феррару или еще раз кланялся Ватикану.

Конец жизни Триссино был омрачен ссорой с его сыном Джулио, в которой трудно решить, кто был больше виноват - отец или сын. Через несколько лет после смерти своей первой жены он женился на двоюродной сестре Бьянке Триссино, от которой у него родился еще один сын, Чиро. Джулио был болезненным и выбрал церковную карьеру. Предпочтение его отца Чиро было очевидным, и он открыто выражал это. О том, что Бьянка не была полностью ответственна за последовавшую ссору, свидетельствует тот факт, что Триссино развелся со своей второй женой в 1535 году. Но, похоже, Джулио начал военные действия, проявив зверскую грубость по отношению к своей мачехе. Триссино отказался принять его и лишил его содержания. Затем Джулио обратился в суд со своим отцом. Ненадежный мир был заключен, и после смерти Бьянки в 1540 году Джулио был назначен управляющим семейными поместьями. Его управление имуществом Триссино привело к новым спорам и новым актам насилия. Однажды сын ворвался во дворец своего отца в Виченце и попытался силой выгнать его на улицу в суровую рождественскую ночь. Имею в виду, в то время как шли новые судебные процессы, и дело Джулио восторжествовало в судах Венеции, куда дело было перенесено по апелляции из Виченцы. Вzbешенный тем, что он считал неправильным отправлением правосудия, старый поэт разразился сонетами и инвективами в адрес обоих городов, проклиная их позор в самом сильном стихотворении, которое он когда-либо написал. [375] Но он не мог добиться возмещения ущерба сыну, которого ненавидел. В возрасте семидесяти двух лет, в разгар этих личных неурядиц, Триссино предпринял свое последнее путешествие в Рим. Там он умер в 1550 году и был похоронен рядом с Джоном Ласкарисом в церкви Святой Агаты в Субурре.

Какими бы ни были преступления Джулио против своего отца, Триссино жестоко и непростительно отомстил своему старшему сыну. Не довольствуясь очернением его персонажа под именем Агрилупо в *"Italia Liberata"*, [376] он написал дополнение к своему завещанию, в котором выдвинул против Джулио самое опасное обвинение, какое только было возможно выдвинуть на тот момент. Он лишил его наследства проклятием и обвинил в лютеранской ереси.

[377] Очевидно, что отец намеревался обречь своего сына на позорное бессмертие в своей великой поэме, погубить его в его мирских делах и лишить его церковных привилегий. Потомство разрушило его первоначальную цель; ибо действительно, немногие являются читателями *"Италии освобождения"* Триссино. В своем втором и третьем задании он добился полного успеха. Джулио был привлечен к ответственности за ересь в 1551 году, предстал перед инквизицией Болоньи в 1553 году, отлучен от церкви Святой Римской канцелярией в 1554 году, осужден как непокорный еретик в 1556 году, вынужден скрываться в Венеции, на него напали в постели и наполовину убили там в 1568 году, и, наконец, бросили в тюрьму в 1573 году. Он умер в тюрьме в 1576 году, не проявив никаких признаков раскаяния, мучеником за свои лютеранские убеждения. [378] Чиро Триссино, третий участник этой семейной трагедии, уже был задушен на своей вилле в Корнедо в 1574 году.

Литературные труды Триссино возвращают нас к конкретной теме этой главы. Целью своей жизни он поставил применение методов древних к практике итальянской поэзии и решение острых языковых вопросов на основе рациональных принципов. Сознывая новизну и амбициозный характер своих замыслов, он выбрал Золотое руно Ясона в качестве эмблемы, означающей, что его литературные путешествия вышли далеко за рамки обычного, и впереди его ждала неоценимая награда. [379] Если бы его гений соответствовал его предприимчивости, он мог бы совершить решающую революцию. Но Триссино был человеком безупречных качеств и здравого смысла, а не поэтом: скорее формулировщиком правил и заповедей, чем творцом. Его склад ума был критичным; и в этой области своим успехом он был обязан скорее совпадению с общепринятым мнением, чем оригинальности. Хотя он определил тип итальянской трагедии своей *"Софонисбой"* и привязал комедию к латинским образцам своими *подобиями*, мы не можем высоко оценивать его талант драматурга. *Поэтика*, в которой он свел Горация и Аристотеля к итальянской прозе и изложил законы адаптации современной литературы к античной системе, оказала широкое и длительное влияние. [380] Мы можем проследить канон драматических единств, который через итальянский язык определил французскую практику, вплоть до этого источника: но если бы наставления Триссино не соответствовали тенденциям его эпохи, вполне вероятно, что даже этот трактат не имел бы большого веса. Когда он попытался реформировать итальянскую орфографию на аналогичных принципах, он столкнулся с насмешками и сопротивлением. [381] Мир был склонен подражать классике; его не заботило принятие греческих Каппа, дзета, Фи и т.д. Триссино более убедительно вмешался в спор о языке. Он настаивал на том, что просторечие, являющееся общим достоянием всей нации, должно называться итальянским и культивироваться с мудрой терпимостью к местной дикции. Обнаружив экземпляр *"De Eloquentia"* Данте, он представил этот трактат ученому миру в поддержку своих собственных взглядов и напечатал его перевод. [382] Эта публикация обострила бушевавшую в то время борьбу. Некоторые флорентийские ученые во главе с Мартелли поставили под сомнение ее подлинность. Но *De Eloquentia* выдержал враждебную критику и открыл новый этап в обсуждении.

В своей попытке привнести героические черты эпоса в итальянскую литературу Триссино добился еще меньшего успеха, чем в своих драматических экспериментах. Испытывая отвращение к успеху Ариосто в том, что он считал варварским стилем искусства, он решил создать эпос по образцу Гомера, скрупулезно следуя правилам Аристотеля. В качестве темы он выбрал эпизод из итальянской истории и использовал чистый стих вместо привлекательной строфы в октаву. *"Италия освобождения"* стоила ее автору двадцати лет труда. [383] Это был шедевр эрудиции, демонстрирующий глубокое знакомство с римской тактикой и компетентное

знание римской топографии. Но, несмотря на то, что его персонажи *похожи* на персонажей "Илиады", *несмотря на его тщательно выстроенные эпизоды, несмотря на его верность Аристотелю*, "Италия освобождения" не была поэмой. Здравый смысл нации отверг это. Тассо вернулся к романтическому методу и меретрическому очарованию *ottava rima*. Только Гравина среди критиков отозвался о нем добрым словом. Сюжету не хватало настоящего величия. Италия, избавленная от готов, была единственной Италией, доставшейся лангобардам. Единство поэмы было единством не эпоса, а главы из средневековой хроники. Механизм ангелов, пародированный классическими названиями, был смешон. Норцианская сивилла, представленная в соперничестве с авернской сивиллой Вергилия, была неуместна. И хотя Триссино вычеркнул то, что делало старые романтические стихи очаровательными, он сохранил их недостатки. Замысловатые интриги и лесть знатных семей соответствовали разновидности, берущей свое начало от феодальных менестрелей. Они совершенно не соответствовали общепринятой транскрипции с греческого. Ни стиль, ни размер не поднимались до героического уровня. Чистый стих был банальным и многословным. Язык был насыщен ломбардизмами. Таким образом, *Italia Liberata* во всех отношениях доказала, что Триссино может устанавливать правила, но не может применять их ни для каких целей. Любопытно сравнить его неудачу с успехом Мильтона в не совсем непохожем начинании. Поэт достигает триумфа там, где педант терпит лишь поражение; и все же цель обоих была почти одинаковой. Так отличается гений, руководствующийся принципами, от механического столярного дела таланта подражателя.

---

## ГЛАВА XIV.

### БУРЛЕСКНАЯ ПОЭЗИЯ И САТИРА.

Отношение сатиры к серьезной литературе—В Италии больше пародии и карикатуры, чем сатиры или комедии—Жизнь Фоленго—Его *Орландино*—Критика предыдущих романов—Лютеранские доктрины—Детство Орlando—Гриффаросто—Инвектива против монахов—Маккаронская поэзия—Пародия на гуманизм—Педантичная поэзия—Глоттогризио Людимаджистро—Тифи Одасси из Падуи—Педант Вигонса—Евангелиста Фосса—Джорджо Алионе — Фоленго использует маккаронический стиль для эпоса—Его Обращение к музам—Его Герой Балдус—Отрочество и юность—Чингар—Путешествия баронов—Гульфора—Колдовство в Италии—Концепция Фоленго о колдовстве—Вход в ад—Шутка и тыква—Природа сатиры Фоленго—Его отношение к Рабле—*Моисей*—*Занитонелла*—Поэзия Маккароников была ломбардской—Другой, тосканский тип бурлеска—*Капитолий*—Их рост популярности—Берни—Его Жизнь—Его Загадочная смерть—Его Характер и стиль—Три класса *Капитолийцев*—Чистая манера Бернеска—Подражатели Берни—Непристойность этого бурлеска—Такой юмор был местным—*Терца Рима*—Сатиры Берни на Адриана VI. и Климент VII.—Его карикатуры—Его сонет об Аретино—*Рифацименто Орlando*Боярдо —Тайна его публикации—Альбиканте и Аретино—Издатели Джунта и Кальви—Протестантские мнения Берни—Восемнадцать строф из *Рифацименто*, напечатанных Верджерио—Гипотеза об искажении *Рифацименто*—Сатира в Италии.

Во все классические эпохи литературы комедия и сатира представляли собой антитезу идеальной поэзии, противопоставляя действительный мир воображаемому или пародируя формы серьезного искусства. Таким образом, титанический фарс Аристофана был противопоставлен трагедии Эсхила; и Мольер изобразил людей такими, какие они есть, перед аудиторией, которая приветствовала изображения людей Расином такими, какими, по представлениям эпохи, они должны быть. Это признак действительно великой литературы, когда и тезис, и антитезис, стремление к идеалу и критика реального существования демонстрируют одинаковый масштаб. Комические и сатирические виды поэзии достигают величия только при соприкосновении со страстным искусством высокого качества или же по контрасту с естественным величием нации, которая их создает. И маска, и антимаска раскрывают ментальный уровень людей. И то, и другое исходит из сознания общества и несет на себе его отпечаток.

Если признать столь многое, мы можем легко понять, почему бурлескная поэзия стала неизбежным дополнением к светской литературе в Италии. Не было национальной трагедии, следовательно, не могло быть и великой комедии. Лучшее произведение того времени, типичным примером которого является эпос Ариосто, было настолько пропитано иронией, что не давало возможности для юмористического контрапункта. Не оставалось ничего другого, как преувеличить его выдающиеся качества и карикатурно изобразить его форму. Такое преувеличение было бурлеском; такая карикатура была пародией. Аналогичным образом, сатира не нашла адекватной сферы. Жизнь нации была не настолько масштабной, чтобы развить элементы сатиры на контрасте способностей и слабостей. Точно так же общество, коррумпированное и удовлетворенное коррупцией, стремящееся жить и давать жить другим, не могло всерьез обрушить плетъ на свои собственные плечи. *Facit indignatio против*- таков был девиз Ювенала; и негодование разрывало сердце Свифта. Но в Италии не было возмущения. Все мужчины согласились терпеть, потворствовать и идти на компромисс. Когда пороки начинают признаваться со смехом, когда разногласия между практикой и профессией создают темы для рассказов и эпиграмм, нравственное сознание угасает. Но без обращения к совести у сатирика нет *locus standi*. Следовательно, в Италии не было великой сатиры, как в Италии не было великой комедии.

Исполнители пародийных рифм изображали безнравственность себя и своих соседей с самодовольным юмором, призывая публику повеселиться над этим зрелищем. Эта поэзия, непристойная, двусмысленная, легкомысленная, ужасно искренняя, являла собой естественную антитезу псевдоплатоническим, педантичным, искусственным манерам пуристов. С точки зрения внутренней ценности, выбирать между стилями петраркизма и бурлеска особо не приходится. Многие поэты-бурлески отдавали должное своей эlegantности и облакали грубые мысли в изысканную польскую речь. В то же время они беспристрастно учитывали аффектацию, условности и идеалы эпохи. Сонетисты предложили пародии на Аретино, который воспевал порок и уродство в женщинах с помощью гипербол, заимствованных из сентиментальной школы. [384] Ромоло Бертини высмеял золотой век. [385] Идиллия нашла свое пародийное воплощение в картинах Берни о примитивной деревенской любви и в "Занитонелле" Фоленго. Рыцарство стало абсурдным из-за простого процесса навязывания Ариосто прозаических элементов, низведения его героев до уровня плебейской жизни и преувеличения экстравагантности его романа. Ироничная улыбка, игравшая на его губах, переросла в широкую ухмылку и лошадиный смех. И все же, хотя поэты-бурлески превращали в насмешку все, к чему прикасались, эти шуты не были лишены превосходного



здорового смысла. Немало из них, как мы увидим, были одними из самых свободных мыслителей своего времени. Подобно придворным шутам, они осмеливались изрекать истины, которые отправили бы серьезного писателя на костер. Ясность интеллектуального видения была дарована в то время в Италии только позитивным и материалистическим мыслителям — аналитикам, таким как Макиавелли и Помпонацци, критикам, таким как Пьетро Аретино, поэтам, твердо стоящим на земле, таким как Берни и Фоленго. Двух последних художников в стиле бурлеск можно назвать лидерами двух разных, но родственных школ, одна из которых процветает в Ломбардии, другая - во Флоренции.

Джироламо Фоленго родился в 1491 году в семье знатных родителей в Чипаде, деревне Мантуанского округа. Он начал свое первое обучение под крышей своего отца и в свое время отправился в Болонью. Здесь он посещал лекции Помпонацци и с жаром окупался в радости и опасности академической карьеры. Франческо Гонзага, фантастический и пылкий распутник из Мантуи, в тот момент был признанным лидером студентов. Дуэли, вызовы, интриги и уличные ссоры составляли основу их жизни. Это был захватывающий и романтический круг веселья и опасностей, о которых романисты оставили нам множество оживленных картин. Фоленго своим экстравагантным поведением вскоре истощил терпение университетских властей. Он был вынужден покинуть Болонью, и отец отказался принять его. В этой чрезвычайной ситуации он нашел убежище в бенедиктинском монастыре в Брешии. Постригшись в монахи, Фоленго сменил свое христианское имя на Теофило, под которым он сейчас наиболее известен в литературе. Но он недолго вынес заточение в монастыре. После шести лет, проведенных среди бенедиктинцев, он сбросил капюшон и сбежал с женщиной, Джироламой Дьедой, к которой воспылал безумной страстью. [386] Это было в 1515 году. В течение следующих одиннадцати лет он посвятил себя сочинению бурлескной поэзии. Его *Maccaronea* появилась в Венеции в 1519 году, а его *Orlandino* в 1526 году. Первая была опубликована под псевдонимом Мерлинус Кокайус, составленным из жаргонного слова на мантуанском диалекте и названия романа знаменитого волшебника. [387] Последний носил псевдоним *Лимерно Питокко*— анаграмму Мерлино с добавлением эпитета, указывающего на бедность поэта. Эти работы принесли Фоленго славу, но мало богатства, и он был рад наконец вернуться в свое старое убежище. [388] Вернув себе капюшон, он теперь удалился в монастырь в Неаполитанском королевстве, посетил Сицилию и, наконец, умер недалеко от Падуи, в монастыре Святого Кроче ди Кампезе. Это было в 1544 году. Последние годы его жизни были посвящены религиозной поэзии, которую читают не с таким любопытством, как его бурлескные постановки.

Теофило Фоленго, или Мерлинус Кокайус, или Лимерно Питокко, когда писал свои бурлескные стихи, был тем, кого французы называли *быдеклассированным*. В ранней юности он скомпрометировал свой характер, и ему было отказано в убежище в отцовском доме. Он принял монашеский постриг в минуту досады или с более низкой целью - добыть хлеб насущный в безделье. Его побег из монастыря с любовницей вызвал скандал в религии. Каждый из этих шагов способствовал тому, что он вышел за рамки респектабельности. Загнанный в угол и вынужденный зарабатывать себе на жизнь, он теперь повернулся лицом к обществу и высказывал свои мысли со свободой, порожденной желчью и циничным безразличием. Если в Болонье он ничему другому не научился, то впитал материалистическую философию Помпонацци вместе с уроками либертинажа Гонзаги. Озверевший, униженный в своих собственных глазах, отвергнутый миром честных или благопристойных граждан, но с острым



чувством безумия, пороков и лицемерия своего времени, он решил отомстить произведением искусства, которое должно привлечь внимание и заставить публику прислушаться к его комментариям об их позоре. Таким образом, в его юмористической поэзии присутствует обдуманый, если не очень благородный замысел. Он не просто смеется, но смешивает сатиру со сквернословием и подчеркивает шутовство едким сарказмом. Поскольку стиль бурлеск по своей природе был паразитическим и нуждался во внешнем мотиве, Фоленго выбрал в качестве темы своей пародии романс об *Орландо*, который был моден до экстравагантности в Италии после появления "*Фуриозо*". Но он не был удовлетворен тем, что выставил историю о паладинах на посмеище. Он использовал его как щит, за которым, знал, что может безопасно пускать стрелы в духовенство и князей своей родной страны, атаковать крепости православия и изливать свою злобу на общество, погружая его порочные идеалы в трясину своего собственного могущественного, но вульгарного презрения.

Фоленго сказал нам, что "*Орландино*" был задуман и написан до "*Маккарони*", хотя опубликован несколькими годами позже. Вполне вероятно, что грубая форма и плебейский язык этого бурлескного романа не пришлись по вкусу публике, сведущей в тонкостях стиля. Они были готовы принять убогодный латинский диалект, изобретенный для его второго предприятия, потому что он не оскорблял никаких пуристических чувств. Но грубый итальянский язык *Орландино* не пришелся по вкусу академикам, которые были избалованы изысканностью распутной музыки Берни. [389] Появилось только восемь песен; нет оснований предполагать, что были написаны еще какие-либо, поскольку можно предположить, что фрагмент выполнил замысел своего автора. [390] Этой целью было высмеять порок, лицемерие и суеверия духовенства, и в особенности нищенствующих монахов. В форме *Орландино* притворяется романтика рыцарства, и она имеет такое же отношение к *Орландо* из Достоприм Ариосто как *secchia Rapuma* героической поэмы Тассо школе. Она начинается с пародийного обращения к Федерико Гонзаге, маркизу Мантуанскому, в котором поэт прямо описывает свою бедность и просит о щедрости. Затем Фоленго переходит к описанию своих авторитетов и критике своих предшественников в романтической поэзии. Он обратился, по его словам, к ведьме из Валь-Камоники, которая посадила его на барана и отвезла в страну готов. Там он нашел сорок десятилетий истории Терпина среди хлама старых книг, украденных из Италии. Из них три десятилетия уже были обнаружены и переведены Боярдо; но, оформив стихами большую часть второго, поэт оставил остальное Ариосто. Шестую украл у него Франческо Белло. Последнюю он собственноручно передал Полициано, который облек ее в рифму и позволил Пульчи по достоинству оценить его труды. [391] Сам Фоленго взял часть первого десятилетия и таким образом получил материал для описания рождения и отрочества Орландо. Это высказывание ценно главным образом как образец современной критики:

Queste tre Deche dunque sin quà trovo  
Esser dal fonte di Turpin cavate;  
Ma *Trebisonda*, *Ancroia*, *Spagna*, e *Bovo*  
Coll'altro resto al foco sian donate:  
Apocrife son tutte, e le riprovo  
Come nemiche d'ogni veritate;  
Boiardo, l'Ariosto, Pulci, e'l Cieco  
Autenticati sono, ed io con seco.

Если мы можем принять эту строфу за выражение мнения итальянцев XVI века относительно своих поэтов-романтиков, мы обнаружим, что она почти в точности совпадает с мнением потомков. Только *Мамбриано* из Белло не смог сохранить свое место рядом с *Морганте* и *Орландо*.

Приступая к теме своего рассказа, Фоленго описывает двор Карла Великого и дает обзор "Паладинов", смешивая комические штрихи с преувеличенными имитациями романтического стиля. Пэры Франции сохраняют свои хорошо известные черты с помощью искажающей карикатуры; в то время как юмористические куплеты, взрывающиеся тут и там, как хлопущие, нарушают пародийно-героическое однообразие. Гано, например, до сих пор остается заклятым предателем из колена Иуды:

Figliuol non d'uomo, nè da Dio creato,  
Ma il gran Diavol ebbelo cacato.

Таким образом, эффект пародии достигается за счет подчеркивания стиля поэтов старшего поколения и внезапного перехода в другое русло. Далее следует описание страсти Берты к Милоне с необычайно грубой и откровенной бранью в адрес любви. [392] Тем временем Карл Великий объявил турнир. Пэры выстраиваются в очередь, и Суд пребывает в состоянии лихорадочного ожидания. *Роды монтеса*: вместо воинов в кольчугах, мчащихся на огненных конях, рыцари выползают на ристалище на хромающих мулах и тощих ослах, с нелепым набором кухонных принадлежностей вместо доспехов. Описание этого турнира на осликах - один из триумфов Фоленго. [393] Когда Милоне выходит на сцену и устраивает турнир под балконом своей дамы, стиль усиливается до оттенков истинного романа, и, если бы не грубость языка, мы могли бы вообразить, что перед нашими глазами страница из "*Орландо*". Следует банкет, после которого нас угощают Придворным балом, а затем следует комическая цепь происшествий, которые приводят Милоне и Берту к осуществлению их любви. Они сбегают, садятся на корабль и оказываются разлучены серией неудач в открытом море. Берта выброшена на берег в одиночестве в Италии и просит милостыню, чтобы добраться до Сутри, где в пастушьей хижине рождает Орландо. В течение этих приключений Фоленго развлекает своих читателей множеством блестящих пассажей и сатирических реплик, то выступая против распущенности балов, то описывая смешанную компанию на борту плывущего корабля; то переходя к пародийным родословным, то снова вкладывая в уста Берты цепочку лютеранских мнений. Хотя персонажи романтичны, события с реалистической точностью скопированы из реальной жизни. Мы движемся среди итальянских буржуа в маскараде героев и принцесс.

Молитва Берты, когда она оказалась одна на воде в открытой лодке, настолько характерна для серьезных намерений Фоленго, что заслуживает большего, чем мимолетный комментарий. [394] Она обращается к Богу, а не к какому-либо Святым:

A te ricorro, non a Piero, o Andrea,  
Chè l'altrui mezzo non mi fa mestiero:  
Ben tengo a mente che la Cananea  
Non supplicò nè a Giacomo nè a Piero.

Это лицемерие монахов, говорит Фоленго, которые приносят жертвы Молоху, в то время как они используют имя Марии, чтобы скрыть свои преступления, — именно это отвратительное

лицемерие ослепило простых людей и заставило их доверять призывам Святых. Алчность является мотивом этих лжесвященников, и похоть побуждает их проповедовать долг исповеди:

E quì trovo ben spesso un Confessore  
Essere più ruffiano che Dottore.

Поэтому, восклицает Берта, я исповедуюсь только Богу и у Него ищу спасения, и клянусь, что, если я спасусь от ярости моря, я больше не буду верить людям, которые продают индульгенции за золото. Пока поэт, по-видимому, искренен. В следующей строфе он возобновляет свою комическую жилку:

Cotal preghiere carche d'eresia  
Berta facea, mercè ch'era Tedesca;  
Perchè in quel tempo la Teologia  
Era fatta Romana e fiandresca;  
Ma dubito ch'alfin nella Turchia  
Si troverà vivendo alla Moresca;  
Perchè di Cristo l'inconsutil vesta  
Squarciata è sì che più non ve ne resta.

Смешение шутовства и серьезности в стиле Фоленго можно проиллюстрировать на примере причудливого мифа о превращении крестьян, где он представляет Христа и апостолов: [395]

*Transibat Jesus per un gran villaggio*  
Con Pietro, Andrea, Giovanni, e con Taddeo;  
Trovan ch'un asinello in sul rivaggio  
Molte pallotte del suo sterco feo.  
Disse allor Piero al suo Maestro saggio:  
*En, Domine, fac homines ex eo.*  
*Surge, Villane*, disse Cristo allora;  
E 'l villan di que' stronzi saltò fora.

Его фантастический юмор, наполовину серьезный, наполовину легкомысленный, не щадит ничего святого или мирского. Даже "Страшный суд" получает невообразимо забавную трактовку по незначительному поводу намек на бедствия Милана. [396] Фоленго только что сказал, что Италия вполне заслуживает своего титула *сепультура варваров*. [397]

Chè veramente in quell'orribil giorno  
Che in Giosafatto suonerà la tromba,  
Facendosi sentire al mondo intorno,  
E i morti salteran fuor d'ogni tomba,  
Non sarà pozzo, cacatojo, o forno,  
Che mentre il tararan del ciel ribomba,  
Non getti fuora Svizzeri, Francesi,  
Tedeschi, Ispani, e d'altri assai paesi;  
E vederassi una mirabil guerra,  
Fra loro combattendo gli ossi suoi:  
Chi un braccio, chi una man, chi un piede afferra;

Ma vien chi dice—questi non son tuoi—  
Anzi son miei—non sono; e sulla terra  
Molti di loro avran gambe di buoi,  
Teste di muli, e d'asini le schiene,  
Siccome all'opre di ciascun conviene.

Рождение Орландо дает повод для пародийно-героического пассажа, в котором Пульчи буквально пародируется. [398] Тем более забавным, учитывая напыщенный стиль, является последующий рассказ о детстве героя среди уличных мальчишек Сутри. Когда Орландино становится достаточно высоким, чтобы оседлать метлу, он доказывает свою доблесть, носясь по городу и смеясь над падениями, которые ему случаются. В семь лет он показывает силу двенадцатилетнего:

Urta, fracassa, rompe, quassa, e smembra;  
Orsi, leoni, tigri non paventa,  
Ma contro loro intrepido s'avventa.

Строфы октавы превращаются в водопад глаголов и существительных, описывающих его бурное детство. Это энергичная комическая картина об итальянском *enfant terrible*, бросающем камни, боксирующем, дерущемся и ругающемся, как карманник. В то же время мальчик становится хитрее и поддерживает свою мать, выпрашивая милостыню у одного и запугивая другого жителя Сутри:—

Io v'addimando per l'amor di Dio  
Un pane solo ed un boccal di vino;  
Officio non fu mai più santo e pio  
Che se pascete il pover pellegrino:  
Se non men date, vi prometto ch'io,  
Quantunque sia di membra sì piccino,  
Ne prenderò da me senza riguardo;  
Chè salsa non vogl'io di San Bernardo.  
Cancar vi mangi, datemi a mangiare,  
Se non, vi butterò le porte giuso;  
Per debolezza sentomi mancare,  
E le budella vannomi a rifiuto.  
Gente devota, e voi persone care  
Che vi leccate di buon rosto il muso,  
Mandatemi, per Dio, qualche minestra,  
O me la trate giù dalla finestra.

В ходе этих приключений Орландино встречается Оливера, сына губернатора Райнеро, и в ссоре ломает его корону. Это приводит к катастрофе, ибо молодой герой изливает такой поток многословного сленга, смешанного с проклятиями и угрозами, что Райнеро вынужден признать присутствие высшего гения. [399] Но прежде чем опускается занавес после открытия происхождения Орландино и его принятия в компанию пэров, Фоленго посвящает песнь эпизодической истории прелата Гриффаросто. [400] Имя этого раблезианского

священнослужителя — "Жареный коготь" - в достаточной степени указывает на строку сатиры поэта.

Все, что появлялось на рынке Сутри, годилось для стола, попадало ему в руки или переправлялось в большую сумку, которую он носил под лопаткой. Его библиотека состояла из кулинарных книг, и все языки, которые он знал, были языками свиней и быков. [401] Орландино встретил этого Гриффаросто, жирного, как загнанный бык, однажды утром после того, как купил огромного осетра:

La Reverenzia vostra non si parta;  
Statemi alquanto, prego, ad ascoltare.  
*Nimis sollicita es, O Marta, Marta,*  
*Circa substantian Christi devorare.*  
Dammi poltron, quel pesce, ch'io 'l disquarta,  
Per poterlo *in communi* dispensare,  
Nassa d'anguille che tu sei, lurcone;  
E ciò dicendo dagli col bastone.

Священник был вынужден извергнуть свою добычу, и слава о достижениях мальчика распространилась по всему миру через Сутри. Вслед за этим Райнеро послал за Гриффаросто и обрушился на аббата с такой яростной бранью на монахов вообще, которая привела бы в восторг лютеране. [402] Гриффаросто попытался ответить ему нелепой путаницей собачьей латыни; но губернатор попросил его отложить извинения на завтра. Описание монастырского кабинета Гриффаросто, где вино и съестные припасы заменяют книги, его ораторского искусства, посвященного Бахусу, беседы с поваром и *уловки*, с помощью которой повара выбирают настоятелем вместо его хозяина, развивают сатиру на пятьдесят строф едкого сарказма. Весь этот эпизод является неотъемлемой частью картины Пульчи "Маргутте". Затем, резко переходя от шутовства к серьезности, Фоленго переходит к исповеданию веры, приписываемой Райнеро, но предположительно его собственной. [403] Она включает в себя основные пункты католической ортодоксии, отвергающие самозванство священников и монахов и окончательно закрепляющие лютеранскую доктрину спасения верой и покаянием. Тщетными, как мечта, говорит Фоленго, являются попытки монахов навязать сознанию схоластические выводы в поддержку тезисов, которые Святой Павел отверг бы. Они не понимают того, что они проповедуют. Их невежество равно только их наглым претензиям. Они хуже Иуды в своей измене Христу, хуже Ирода, Анны, Каиафы или Пилата. Они годятся только на то, чтобы общаться с ростовщиками и рабами. Они используют имена святых и алтарь Пресвятой Богородицы как средство утоления своей алчности золотом суеверных людей. Они злоупотребляют исповедью, чтобы удовлетворить свои похоти. Их монастыри - это притоны собак, ястребов и развратных женщин. Они наслаждаются мягкими постелями, пьют до одурения и объедаются елейной едой. И все же миряне вверяют свои души этим негодяям, и есть много таких, кто обманывает своих родных и близких, чтобы обогатить монастырь! [404]

Было бы нелегко сочинить оскорбление, более подходящее для того, чтобы унижить объекты гнева сатирика обилием и упорством швыряемой в них грязи. Тем не менее, "Орландино" был написан монахом, который, хотя и покинул свой монастырь, собирался вернуться в него; и стихотворение было открыто напечатано во время понтификата Климента VII. То, что Фоленго избежал порицания инквизиции, примечательно. То, что он должен был быть вновь принят в

орден бенедиктинцев после этой вспышки желчи и смелого распространения еретических взглядов, можно объяснить только ненавистью, которая существовала в Италии между правителями Святого Франциска и Святого Бенедикта. Нападая на первых, он удовлетворял злобу и ревность вторых. Но факт остается фактом: его аудиторы, будь то миряне или священнослужители, были слишком привычны к подобным обвинениям и слишком откровенно признавали их истинность, чтобы обращать на них внимание. Фоленго не вызвал возмущения в народе, который смеялся над церковной коррупцией со времен золотых дней "Декамерона". Он не вызывал стыда у духовенства, ибо, пока Лютер пугал Церковь псевдореформацией, которую Сарпи называл деформацией нравов, власти Рима были беспечны к тому, что о них говорили. [405] Неутомимый монах в своей мансарде излил свою злобу с большей, чем обычно, язвительностью, и мир заплодировал. *Ha fatto un bel libro!* Вот и все. И наоборот, нет ничего странного в том, что веские истины о религии, высказанные Фоленго, оказали лишь небольшое влияние. Он был писакой, известным своей грубостью, печально известным распутством в частной жизни. Таким образом, свободомыслие в Италии слишком часто оказывалось в компании с безнравственностью. Названия "еретик" и "лютеране" несли с собой в то время более резкий и обоснованный упрек, чем это обычно бывает с эпитетами богословской ненависти. [406]

В "Орландино" ирония Ариосто низведена до шутовства. Прозаические детали, которые он смешал со своей поэзией, стали материалом для новой и вульгарной комедии нравов. Сатира, которую он завуалировал аллегорией или вежливой дискуссией, выливается в открытую злобу. Его распушенность переходит в грубую непристойность. Рыцарский эпос, используемый в художественных целях в Италии, содержал в себе зародыши этого бурлеска. Необходимо было только развить определенные мотивы в ущерб общей гармонии, подавить благородные и патетические элементы и снизить литературную тональность высказывания, чтобы создать пародию. Ариосто довел полусерьезность романтики до предельных пределов терпения. Его преемникам не оставалось ничего, кроме подражания, карикатуры или расхождения в другом направлении. Из этих альтернатив Фоленго и Берни, Аретино и Фортигуэрра выбрали вторую; Тассо выбрал третью и предоставил Тассони возможность для нового бурлеска.

В то время как романтический эпос так легко поддавался пародированию, другая форма юмористической поэзии пустила корни и процветала в массе латинской литературы, созданной Возрождением. Латынь так и не стала полностью мертвым языком в Италии; и на пике Возрождения сформировалась публика, которая ценила классический стиль и была рада его пародии. Обесценивать гуманистическую валюту сплавом плебейских фраз, заимствованных из различных низменных диалектов; подражать виргилианской манерности, трактуя самые низкие темы, предложенные неистовым весельем или сатирическим остроумием, - таков был метод так называемых маккаронских поэтов. Остается предметом споров, кто первым изобрел этот стиль и кто придумал название *Maccaronea*. Еще в тринадцатом веке мы замечаем смешение латыни с французским и немецким в определенных частях *Кармины Бураны*. [407] Но два элемента языка здесь лежат бок о бок, без взаимопроникновения. Этого несовершенного слияния недостаточно для создания подлинной маккаронской манеры. Жаргон, известный как маккаронский, должен состоять из просторечия, сочетаться с латинскими окончаниями и свободно смешиваться с классическими латинскими словами. Не должно попадаться на глаза ничего, что не звучало бы или не выглядело бы как латынь; но при ближайшем рассмотрении



должно быть обнаружено, что половина или треть - это простой сленг и обычная речь, приправленная окончаниями латинских склонений и спряжений. [408] В Италии, где современный язык сохранил близкое сходство с латынью, это слияние было легким; и мы обнаруживаем, что в пятнадцатом веке гибрид уже принял законченную форму. Название, под которым он тогда был известен, указывает на его состав. Как макароны заправляют сыром и маслом, так и поэт-маккаронист смешал народные разговорные выражения с классической латынью, подав блюдо, которое удовлетворило аппетит редкостью и богатством приготовления. В то же время, поскольку макароны были особым деликатесом пролетариата, а глупца называли *маккероне*, на неумелость и вульгарность этого вида указывает его название. Среди маккаронских поэтов мы неизменно оказываемся в низкопробной божественной компании. Ни один Феб не посылает им вдохновения; и они не утоляют свою жажду у кастальского источника. Музы, к которым они взывают, - это трактирные служанки и повара, обитающие в трущобах и забегаловках ломбардских городов. [409] Их любовницы того же типа, что и Марго Вийона. Горы сыра, реки жирного бульона - вот их Геликон и Гиппокрена. Их картины нравов требуют более грубой кисти, чем у Хогарта, чтобы отдать им должное.

Прежде чем приступить к критике этой маккаронской литературы, необходимо упомянуть о родственном стиле, называемом *педантеско*. Это было полной противоположностью маккаронской манере. Вместо того, чтобы приспособлять итальянский к правилам латыни, пародист теперь обращался с латынью в соответствии с грамматическими обычаями и законами метрики итальянского языка. Большая часть *Hypnerotomachia Poliphili* написана на языке педантов. Но признанным шедевром этого вида является книга под названием "*Кантики верности Глоттогризио Людимаджистро*". Настоящее имя автора - Камилло Скрофа, гуманист и школьный учитель из Виченцы. Хотя его стихи неоднократно переиздавались вместе с аналогичными сочинениями столь же малоизвестных мастеров, они чрезвычайно редки. [410] Своим пренебрежением они обязаны отчасти абсурдности их языка, отчасти неприкрытой аморальности их предмета. Из *стиля педантеско* может быть достаточно следующего образца. В нем описывается гостиница хамов и крестьян: [411]

Pur pedetentim giunsi ad un cubiculo,  
Sordido, inelegante, ove molti hospiti  
Facean corona a un semimortuo igniculo.  
Salvete, dissi, et Giove lieti e sospiti  
Vi riconduca a i vostri dolci hospitii!  
Ma responso non hebbi; o rudi, o inhospiti!  
Io che tra veri equestri e tra patritii  
Soglio seder, mi vedi alhor negligere  
Da queglii huomini novi et adventitii.  
Non sapea quasi indignabundo eligere  
Partito; pur al fin fu necessario  
Tra lor per calefarmi un scanno erigere.  
Che colloquio, O Dii boni, empio e nefario  
Pervenne a l'aure nostre purgatissime,  
Da muover nausea a un lenone a un sicario!

Одним из самых известных и ранних, если не абсолютно первым среди авторов маккаронских стихов, был Тифи Одасси, падуанец, чьи стихи были переданы в печать после его смерти, по

крайней мере, двумя изданиями ранее конца пятнадцатого века. [412] Он выбрал для своей темы банальную *новеллу*; но интерес его рассказа заключается не столько в аргументации, сколько в ярких описаниях жизни нижнего города. Портреты плебейских персонажей Одасси выполнены с виртуозным реализмом, а новизна транспортного средства придает им необычайно пронзительную силу. К сожалению, невозможно представить современному читателю ни повара-лавочника, ни его служанку, ни шарлатана, ни обжору. Эти картины слишком раблезианские. [413] Я должен довольствоваться отрывком, взятым из описания плохого художника, который, хотя и уступает по комической силе, не содержит ничего непростительно грубого. [414]

Quodsi forte aliquem voluit depingere gallum,  
Quicumque aspiciat poterit jurare cigognam;  
Depinxitque semel canes in caza currentes,  
Omnes credebant natantes in æquore luzos;  
Sive hominem pingit, poteris tu credere lignum  
In quo sartores ponunt sine capite vestes;  
Seu nudos facit multo sudore putinos,  
Tu caput a culo poteris dignoscere nunquam;  
Sive facit gremio Christum retinere Mariam,  
Non licet a filio sanctam dignoscere matrem;  
Pro gardelinis depingit sepe gallinas,  
Et pro gallinis depingit sepe caballos:  
Blasfemat, jurat, culpam dicit esse penelli,  
Quos spazzaturas poteris jurare de bruscho;  
Tam bene depingit pictorum pessimus iste,  
Nec tamen inferior se cogitat esse Bellino.

Из этого примера будет видно, что итальянский и латынь смешиваются без учета просодии или правильности дикции. Стиль, далекий даже от заурядности, является рептильным, а вдохновение достойно источника, воображаемого поэтом. [415] Как отмечает Одасси в своем вступительном слове:

Aspices, lector, Prisciani vulnera mille  
Gramaticamque novam, quam nos docuere putane.

Нота, взятая Одасси, была поддержана его непосредственными подражателями. Другой падуанский автор использовал эту пародию на гуманистические стихи, чтобы изобразить гуманиста, которого он назвал Вигонса. [416] Как и Одасси, он призвал Венеру Вольгивагу; и, как и у Одасси, цитировать можно очень немного из его стихов. Следующие выдержки могут быть сочтены приемлемыми для их юмористического изложения вступительной лекции профессора в Падуанском университете. [417] Вигонса объявляет об открытии своего курса:

Ipse ante totis facit asavere piacis,  
Et totis scolis mandat bolletina bidelis,  
Quæ bolletina portabant talia verba:  
"Comes magnificus cavalerius ille Vigonça,  
Patricius Patavus comesque ab origine longa,

Vos rogat ad primam veniatis quisque legendam;  
Qui veniet, magnum fructum portabit a casa."  
Omnes venturos sese dixere libenter;  
Promissit comes, capitaneus atque potestas,  
Et paduani vechi juvenesque politi.  
Lux promissa aderat, qua se smatare Vigonça  
Debebat, atque suam cunctis monstrare matieram.  
Ille tamen totam facit conçare la scolam,  
De nigro totam facit conzare cathedram,  
In qua debebat matus sprologare Vigonça;  
Cetera fulgebant banchalis atque thapetis,  
Et decem in brochis dicit spendidisse duchatos.

После рассказа о том, как весь город откликнулся на приглашение Вигонсы и как люди собрались, чтобы услышать его первое обращение, поэт таким образом описывает великое событие: [\[418\]](#)

Sed neque bastabat ingens intransibus ussus;  
Rumpebant cupos parietes atque fenestras,  
Inque ipso multos busos fecere parete.  
Tunc ibi bidelus cunctos ratione pregavit,  
Et sibi cavavit nigrum Vigonça biretum,  
Et manicas alzans dedit hic sua verba de mato,  
Et començavit sanctam faciendo la crucem.  
"Magnifice pretor, pariter generose prefecte,  
Tu facunde comes auri portando colanam,  
Magnus philosophus, lingua in utraque poeta,  
Tu primicerius, Venete spes alma paludis,  
Et vos doctores, celeberrima fama per orbem,  
Vos cavalerii multum sperone dorati,  
Vosque scolares, cives, charique sodales!  
Non ego perdivi tempus futuendo putanas,  
Non ego zugando, non per bordella vagando;  
Non ego cum canibus lepores seguendo veloces,  
Non cum sparveris, non cum falconibus ipse;  
Non ego cum dadis tabulam lissando per ullam;  
Non ego cum chartis volui dissipare dinaros,  
Qualiter in Padue faciunt de nocte scolares.  
Quum jocant alii, stabat in casa Vigonça  
Et studiabat guardando volumina longa."

Эту падуанскую карикатуру можно отнести к числу наиболее ценных документов, которыми мы располагаем для иллюстрации профессорской системы в Италии в период господства гуманизма. Некоторый материал того же рода предоставляет *Виргилиана* Эванджелисты Фосса, кремонского дворянина, который перевел венецианскую *Бурлу* стихами на пародийно-героической латыни. Он тоже написал портрет педанта Присциана: [\[419\]](#)

Est mirandus homo; nam sunt miracula in illo,  
Omnes virtutes habet hic in testa fichatas ...  
Nam quicquid dicit, semper per littera parlat,  
Atque habet in boccham pulchra hæc proverbia semper....  
Est letrutus nam multum, studiavit in omni  
Arte, fuit Padoe, fuit in la citta de Perosa,  
Bononie multum mansit de senno robando.

Но *Вурджилиана* Фоссы, хотя и стремится к более тонкой пародии, чем чисто маккаронические стихи, упускает из виду их особую соль, и, за исключением худибрастического описания автора верхом на лошади, [420] не предлагает ничего особо интересного.

Можно также кратко отметить сатиру Джован Джорджио Алионе на лангобардов. Алионе был уроженцем Асти и приправлял свои макароны основами французского языка своей родины. Ибо Асти, переданный Орлеанскому дому Джаном Галеаццо Висконти, был более чем наполовину французским городом, и его жители говорили на галльском диалекте, распространенном в Пьемонте. [421] Алионе гордится этим подчинением и обвиняет ломбардцев Милана и Павии в том, что они недостойны своего древнего происхождения не меньше, чем своих современных хозяев. [422] В отличие от обычного цикла бурлескных стихотворений, его *Мачаронеа* яростно сатирическое. Охваченный настоящей яростью против североитальянцев, Алионе рисует их изнеженными трусами, лишенными чувства чести и униженными пороками невоспитанных *парвеню*. Начало повести, которую он рассказывает, может быть процитировано как прекрасный образец его стиля: [423]

Quidam Franzosus, volens tornare Parisum,  
Certum Milaneysum scontravit extra vigiliam  
Sine capello docheti testa bagnatum:  
Et cum ignoraret Gallicus hic unde fuisset  
Dixit vulgariter *estes vous moglie mon amicus?*  
Ille qui intelligit a la rebusa, respondit  
*Sy sy mi che ho mogle Milani et anca fiolos.*  
Gallus tunc cernens Lombardum fore loquela,  
Et recordatus quod tempore guerre Salucis  
Alixandrini fecerant pagare menestram  
Scutumque sibi sgraignarant de gibesera,  
Sfodravit ensem dicens *o trette ribalde*  
*Rendez moy sa mon escu, sy non a la morte spazat.*

Конец истории слишком груб, чтобы ее цитировать, и вполне вероятно, что даже самые любопытные читатели уже устали от своеобразной тарабарщины Алионы.

Стиль маккаронии достиг этой точки, когда Фоленго овладел им, запечатлел его своим собственным гением и использовал для одного из самых важных стихотворений века. Говорят, что он начал серьезную латинскую эпопею в юности и отложил ее в сторону, потому что предвидел невозможность отнять лавры у Вергилия. Эта история, вероятно, легенда, но в ней есть, по крайней мере, доля правды. Фоленго стремился к оригинальности; он предпочел стать первым из бурлескных латиноамериканских поэтов, а не претендовать на имя и славу

подражателя виргилиану. [424] В послании своему *Моисею* он заявляет, что нашел ортодоксального Аполлона глухим к его молитвам:

Illius heu frustra doctas captare sorores  
Speravi ac multa laude tenere polos.

Причина гнева бога заключалась в том, что его приверженец запятнал чистые источники Гиппокрены:

Nescio quas reperi musas, turpesve sorores,  
Nescio quas turpi carmina voce canunt.  
Limpida Pegasidum vitiavi stagna profanus,  
Totaque sunt limo dedecorata meo.

Отрывок из "*Маккаронии*" знакомит нас с этими вульгарными музами, *грубыми Камнями*, которые наполняют своих неофитов маккаронским вдохновением:

Jam nec Melpomene, Clio, nec magna Thalia,  
Nec Phoebus grattando lyram mihi carmina dictet,  
Qui tantos olim doctos fecere poetas;  
Verum cara mihi foveat solummodo Berta,  
Gosaque, Togna simul, Mafelina, Pedrala, Comina.  
Veridicæ Musæ sunt hæ, doctæque sorellæ;  
Quarum non multis habitatio nota poetis.

Священный холм Муз Фоленго - это гора сыра и макарон, с озерами бульона и реками маслянистых соусов:

Stant ipsæ Musæ super altum montis acumen,  
Formajum gratulis durum retridando foratis.

Здесь он ищет их, и здесь они соизволяют короновать его поэтом: [425]

Ergo macaronicas illic cattavimus artes,  
Et me grossiloquum vatem statuere sorores.

Мы уже видели, что маккаронический стиль предполагал свободное использование плебейского итальянского языка, вкрапленного в смесь классической и средневековой латыни. Фоленго усовершенствовал использование своих предшественников, улучшив стихосложение, взяв более однородный героический тон и вводя обрывки мантуанского диалекта с неожиданными интервалами, так что каждый переход на итальянский имеет силу сюрприза — то, что греки называли *παρὰ πρὸς δοκίαν*. Комический эффект создается постоянным раздуванием эпоса, неравномерно распадающимся на самые грубые и наименее простительные проявления вульгарности. Поэт как будто импровизирует, подражая Вергилию; но прилив вдохновения покидает его, ему не хватает классических фраз, чтобы выразить свои мысли, и он вынужден в спешке воспользоваться словами и образами, которые находятся под рукой. Его пегас - эффектный скакун, который неторопливо прогуливается по тропинкам

Парнаса, время от времени роняя покрытый шипами скакательный сустав и, фыркая, спотыкаясь, возвращается на прежний шаг. Его боевая труба издает звучную фанфаронаду; но трубящий теряет дыхание и обрывает свою ноту или терпит, чтобы она превратилась в жалобную дрожь.

Тифи Одасси, которую можно считать мастером Фоленго в этом жанре стихосложения, ограничила Маккароническую музу причудливо выполненными набросками в голландском стиле. [426] Его ученица возвысила ее до достоинства Клио и сочинила эпос в двадцати пяти книгах. Длина этого стихотворения и странность манеры в настоящее время делают его неприятным для всех, кроме серьезных студентов. Юмор в нем испарился, а сама форма поражает нас как рококо. Нам трудно посочувствовать тем читателям шестнадцатого века, которые, прекрасно знакомые с латинской поэзией и привыкшие получать интеллектуальное удовольствие от ее исполнения, находили изысканное развлечение в столь искусно сконструированной пародии. Англичане также не в состоянии оценить более тонкую иронию вульгаризмов, которые Фоленго позаимствовал из одного из самых грубых итальянских диалектов и с тонким мастерством закрепил в величественной структуре своих гекзаметров. Тем не менее, мы можем вспомнить, что "*Маккарония*" была с пользой прочитана Рабле, и что многое в юморе Батлера выдает сильную близость к этому устаревшему бурлеску.

По сути, *маккарония* начинается с повторного приготовления *Орландино*. Гвидо, несравненный среди паладинов, завоевывает любовь дочери своего короля, Балдовины Французской. Они вместе летят в Италию, и она умирает при родах сына в Чипаде, недалеко от Мантуи. Гвидо исчезает, а мальчика, Балдуса, воспитывает пара крестьян. Он считает себя их ребенком и признает в деревенском грубияне Замбеллусе своего брата. И все же натура героя раскрывается в деревенском мальчишке; и, подобно юному Орландо, Балдус в отрочестве проявляет чудеса доблести:

Non it post vaccas, at sæpe caminat ad urbem,  
Ac ad Panadæ dispectum praticat illam;  
In villam semper tornabat vespere facto,  
Portabatque caput fractum gambasque macatas.

Когда он идет в школу, он начинает с того, что с большой готовностью учит буквы. Но вскоре он переключается с грамматики на рыцарские книги:

Sed mox Orlandi nasare volumina cœpit:  
Non vacat ultra deponentia discere verba,  
Non species, numeros, non casus atque figuras,  
Non Doctrinalis versamina tradere menti:  
Fecit de norma scartazzos mille Donati  
Inque Perotinum librum salcicia coxit.  
Orlandi solum, nec non fera bella Rinaldi  
Aggradant; animum faciebat talibus altum:  
Legerat Ancrojam, Tribisondam, gesta Danesi,  
Antonæque Bovum, mox tota Realea Francæ,  
Innamoramentum Carlonis et Asperamontem,  
Spagnam, Altobellum, Morgantis facta gigantis.



И так далее по всему списку рыцарских романов, вплоть до *"Орландо Фуриозо"* и *"Орландино"*. Сердце мальчика нацелено на отважные поступки. Он становится капитаном банды негодяев, которые переворачивают вверх дном деревню Чипада. Трое из них заслуживают особого внимания — Фракасс, Чингар и Фальчет, поскольку они стали приспешниками нашего героя во всех его последующих подвигах. Фракасс происходил по прямой линии от Морганте:

Primus erat quidam Fracassus prole gigantis,  
Cujus stirps olim Morganto venit ab illo,  
Qui bachiocconem campanæ ferre solebat  
Cum quo mille hominum colpo sfracasset in uno.

Чингар подобным же образом взял свою кровь из Маргутте Пульчи:

Alter erat Baldi compagnus, nomine Cingar,  
Accortus, ladro, semper truffare paratus;  
Scarnus enim facie, reliquo sed corpore nervis  
Plenus, compressus, picolinus, brunus, et atrox,  
Semper habens nudam testam, rizzutus et asper.  
Iste suam traxit Marguti a sanguine razzam,  
Qui ad calcagnos sperones ut gallus habebat  
Et nimio risu simia cagante morivit.

Falchettus похвастался еще более странным происхождением: [\[427\]](#)

Sed quidnam de te, Falchette stupende, canemus?  
Дело касается смерти Бальдо брамасти.  
Forsitan, o lecor, quæ dico, dura videntur,  
Namque Pulicano Falchettus venit ab illo  
Quem scripsere virum medium, mediumque catellum;  
Quapropter sic sic noster Falchettus habebat  
Anteriora viri, sed posteriora canina.

Было бы слишком долго рассказывать, как Балдус получил рыцарское воспитание у дворянина, восхищавшегося его отвагой; как, не зная о своей выдающейся крови, он женился на деревенской красавице Берте; и как он стал мелким тираном Чипады. "Подвиги его юности" - это сатира на жестокость местных магнатов, чьи нравы мало чем отличались от нравов угнетаемых ими крестьян. Со временем Балдус попал под немилость деспота, более сильного, чем он сам, и был заключен в тюрьму. [\[428\]](#) В отсутствие своего героя поэт теперь посвящает себя подвигам Чингара среди крестьян Чипады. Не снижая своего эпического тона, Фоленго наполняет пять книг причудливыми приключениями, рисуя нравы страны в самых грубых красках и представляя отрывки язвительной сатиры на монахов, которых он ненавидел. [\[429\]](#) Чингар, оказавшись однажды в женском монастыре, произносит длинный монолог, в котором выражает презрение самого Фоленго к монастырским учреждениям, наполнившим Италию негодяями:

Quo diavol, ait, tanti venere capuzzi?  
Nil nisi per mundum video portare capuzzos:  
Quisquam vult fieri Frater, vult quisque capuzzum

Postquam giocarunt nummos, tascasque vodarunt,  
Postquam pane caret cophinum, celaria vino,  
In Fratres properant, datur his extemplo capuzzus.  
Undique sunt isti Fratres, istique capuzzi.  
Qui sint nescimus; discernare nemo valeret  
Tantas vestitum foggias, tantosque colores:  
Sunt pars turchini, pars nigri, parsque morelli,  
Pars albi, russi, pars gialdi, parsque bretini.  
Si per iter vado telluris, cerno capuzzos:  
Si per iter pelagi, non mancum cerno capuzzos;  
Quando per armatos eo campos, cerno capuzzos;  
Sive forum subeo, sive barcam, sive tabernam,  
Protinus ante oculos aliquem mihi cerno capuzzum.

Скоро не останется никого, кто мог бы носить оружие, возделывать поля или заниматься обычными ремеслами. Все злодеи становятся монахами, стремясь к церковным почестям и стремясь к степени превосходства, которой им отказано в силу их рождения. Именно амбиции наполняют монастыри:

Illic nobilitas sub rusticitate laborat,  
Ambitio quoniam villanos unica brancat.

За этой тирадой следует портрет Прэ Якопинуса, деревенского священника, чья глупость сравнима только с его пороками. "Обучение алфавиту" Якопино - шедевр раблезианского юмора, и следующий отрывок о его служении мессе раскрывает перед нашими глазами всю низость деревенского церемониала: [\[430\]](#)

Præterea Missam foggia dicebat in una,  
Nec crucis in fronte signum formare sciebat.  
Inter Confiteor parvum discrimen et Amen  
Semper erat, jam jam meditans adjungere finem;  
Incipiebat enim nec adhuc in nomine Patris,  
Quod tribus in saltis veniebat ad Ite misestum.

От общих слов Фоленго переходит к частностям в следующем описании деревенской массы: [\[431\]](#)

Inde Jacopinus, chiamatis undique Pretis,  
Cœperat in gorga Missam cantare stupendam;  
Subsequent alii, magnisque cridoribus instant.  
Protinus Introitum spazzant talqualiter omnem,  
Ad Chyrios veniunt, quos miro dicere sentis  
Cum contrappunto, veluti si cantor adesset  
Master Adrianus, Constantius atque Jachettus.  
Hic per dolcezzam scorlabant corda vilani  
Quando de quintis terzisque calabat in unam

Musicus octavam noster Jacopinus et ipsas  
Providus octavas longa cum voce tirabat.  
Gloria in excelsis passat, jam Credo propinquat;  
О, великолепие Хоскинуса Канторума в придачу!

Тем временем Балдуса оставили в тюрьме, и Чингару пришло время взяться за его спасение. Он совершает этот подвиг, раздевая двух монахов-францисканцев и наряжаясь в платье, которое он только что стащил у одного из них, в то время как он уговаривает несчастного Замбеллуса надеть другое. Затем он убеждает жителей Мантуи, что видел, как его убили на большой дороге; добивается доступа к Бальдусу в темнице под предлогом выслушать его признание; и ухитряется оставить Замбеллуса там в одежде Бальдуса, предварительно переодев своего друга в одну из монашеских туник. История слишком запутанная, чтобы ее здесь повторять. [432] Достаточно сказать, что Балдус сбегает и встречается у городских ворот странствующего рыцаря Леонардуса, который проделал весь путь из Рима, чтобы встретиться со столь доблестным Паладином. Они клянутся в вечной дружбе. Трое приспешников героя собираются вокруг новых товарищей по оружию, и сформированный таким образом отряд отправляется в серию приключений в стиле путешествия Астольфо на Луну.

Эта часть эпоса является точной копией рыцарских романов с их более фантастическими деталями. Путешествие баронов, как их теперь неизменно называют, совершается на большом корабле. Они сталкиваются со штормами и пиратами, высаживаются на чудесные острова, входят в сказочные дворцы и время от времени пополняют свои силы известными негодями и пьяницами, которых встречают на своем пути. Пародия заключается в сходстве их достижений с достижениями странствующих рыцарей, в то время как сами они во всех отношениях непохожи на чемпионов рыцарства. Например, одним из их самых дорогих спутников является Боккал, бергамаскский шут, который отличается присутствием духа во время сильной бури: [433]

Ille galantus homo, qui nuper in æquora bruttam  
Jecerat uxorem, dicens non esse fagottum  
Fardellumque homini plus laidum, plusque pesentum  
Quam sibi mojeram lateri mirare tacatam  
Quæ sit oca ingenio, quæ vultu spazzacaminus.

Рассказ о приключениях разнообразен, на манер поэтов-романтиков, отступлениями, иногда патетическими, иногда диссертационными. Среди них наиболее забавной является лекция Сингара по астрономии, в которой планетные теории средневековья преподносятся с изрядной иронией. [434] Наиболее трогательной является смерть Леонардуса, который предпочитает быть разорванным на куски медведями, а не отдать свою девственность мерзкой женщине. Этот эпизод представляет собой один из лучших сатирических пассажей во всей поэме. Выставив искусительницу Муселину, поэт обрывает ее таким восклицанием: [435]

Heu quantis noster Muselinis orbis abundat!

Затем он перечисляет их искусство обольщения и завершает мощной драматической картиной, написанной с натуры, *меззаны*, занимающейся развращением разума молодого человека во время мессы:

Dum Missæ celebrantur, amant cantonibus esse,

Postque tenebrosos mussant chiachiarantque pilastros;  
Ah miserelle puer, dicunt, male nate, quod ullam  
Non habes, ut juvenes bisognat habere, morosam!...  
Numquid vis fieri Frater Monachusve, remotis  
Delitiis Veneris, Bacchi, Martisque, Jovisque,  
Quos vel simplicitas, vel desperatio traxit?...  
Nemo super terram sanctus; stant æthere sancti:  
Nos carnem natura facit, quo carne fruamur.

Когда эпопея подходит к завершению, Балдус обнаруживает своего истинного отца, Гвидо, в образе святого отшельника, и узнает, что ему уготовано судьбой сначала искоренить секту ведьм под предводительством их королевы Смирны Гульфоры, а затем проникнуть в царства смерти и ада. Этим кульминационным подвигам посвящены последние пять книг *Маккарони*. Появляется Мерлин и берет на себя руководство баронами в их путешествии в Авернус. [436] Но сначала он требует от каждого полного признания в своих грехах; и этот юмористический акт покаяния образует один из самых абсурдных эпизодов, как можно легко представить, в стихотворении. Освобожденные и облаченные в героические доспехи, бароны отправляются на завоевание Галфоры и разрушение ее волшебного дворца. Фоленго уместно поместил его на дороге в ад, поскольку под Гульфорой он аллегоризирует колдовство. Место, отведенное Смирне Гульфоре, и значение, придаваемое ее свержению Бальдусом и его баронами, привлекают внимание к распространенности магии в Италии в ту эпоху. [437] Поэтому, возможно, будет уместно, прежде чем приступить к этой части анализа, дать некоторый отчет об итальянском колдовстве, почерпнутый из других источников, чтобы оценить правдивость сатиры, на которую Фоленго потратил свои силы.

"Прекрасная и гуманная Италия", как Банделло называет свою страну в предисловии к одной из своих самых ужасных *новелл*, несмотря на свою просвещенность, мало опережала Европу в общих чертах средневековых суеверий. Учение Церкви поощряло веру в демонов, и простые люди видели на стенах каждой часовни фрески, изображающие какого-нибудь святого, изгоняющего бесов из тел одержимых или изгоняющего нечистую силу из домашней утвари, которая была заколдована. [438] Таким образом, миряне укрепились во мнении, что земля, воздух и океан кишат сверхъестественными существами, которых они считали исчадиями ада или низшими духами стихий, называемыми *spiriti folletti*. [439] В то время как злые духи обеих степеней, как предполагалось, находились под запретом церковного проклятия, они оказывали свою помощь некромантам, ведьмам и волшебникам, которые, вопреки запретам Церкви, имели наглость использовать их в качестве своих рабов, применяя мощные заклинания и ритуалы заклинаний. Считалось, что существовал способ укротить как демонов, так и эльфов, сделать их орудиями человеческой алчности, честолубия, ревности и страсти. Поскольку все формы суеверий в Италии служили утилитарным целям, некромант и ведьма, приобретая эту власть над сверхъестественными агентами, стали слугами народных вождельных. Они продавали свою власть тем, кто предлагал самую высокую цену, берясь уничтожать виноградные лозы или травить стада врага; заставляя юношей и девушек становиться жертвами непомерных appetitов; разорять неудобных мужей медленно изнуряющими болезнями; добиваться абортов с помощью заклинаний и зелий; даровать богатство и власть стремящимся к роскоши; сеять семена раздора в семьях — одним словом, открывать свободный путь для потворства тщеславным желаниям, которые терзают плохо регулируемый

эгоизм. Возник класс самозванцев, наполовину обманутых собственными претензиями, наполовину мошенников, полагающихся на глупость своих нанимателей, которые объединили Локусту древнего Рима с ведьмой средневековой Германии. Такова была итальянка *стреха* — отвратительное существо, изучавшее химию ядов, снадобий и препаратов, ускоряющих аборт, и, притворяясь, что творит свои чудеса с помощью дьяволов, играло на обычных страстях и доверчивости людей. [440] Рядом с ней стоял ее двойник мужского пола, *стрегоне*, *негроманте* или *алхимика*, который играет столь заметную роль в итальянских комедиях и романах.

Колдовство было локализовано в двух главных центрах — горах Норчи и ломбардских долинах Альп. [441] В первом мы находим пережиток античного суеверия. Ведьмы этого района, будь то мужчины или женщины, имели что-то от классических Сивилл в своем сложении и играли на страхах своих клиентов. Как и их римские предшественники, они занимались ремеслами отравителей, знахарей и сводниц. В Ломбардии колдовство приобрело более тевтонский оттенок. Ведьма была не столько орудием модных пороков, торгуя ими как прибыльной отраслью промышленности, сколько истеричным субъектом духовного заболевания. Сама похоть воспламеняла жертв этого суеверия, которых сотнями сжигали в городах и которые, как предполагалось, устраивали свои пирушки в деревнях Валь-Камоники. Подобно ведьмам северной Европы, эти ломбардские *стрехе* прибегали к черному искусству в безумной надежде удовлетворить свои собственные непомерные амбиции, свои собственные неопишуемые желания. Болезнь распространилась так широко в конце XV века, что Иннокентий VIII своей Буллой 1484 года издал специальные предписания доминиканским монахам Брешии, Бергамо и Кремоны, разрешив им искоренять ее огнем и пытками. [442] Результатом стал крестовый поход против колдовства, которое, по-видимому, усилило зло, заволакивая воображение людей. Они еще более слепо верили в сверхъестественные силы, которые можно получить с помощью магических искусств, поскольку эта торговля людьми стала объектом кровавых преследований. Когда Церковь признала, что мужчины и женщины могут повелевать исчадиями ада, логическим следствием стало то, что несчастные, обезумевшие от страданий и опьяненные неуправляемыми похотями, испытывали искушение прикоснуться к запретному, рискуя жизнью и честью в этом мире и с уверенностью в проклятии в другом. Таким образом, смятенная совесть неграмотных людей вызвала ужасное распространение этого духовного недуга по всем северным провинциям Италии. Некоторыми руководило нездоровое любопытство, другими — тщеславное желание удовлетворить свои аппетиты или избежать последствий своих преступлений. Более опасный класс использовал суеверия, чтобы приобрести власть над своими соседями и делать деньги на доверчивости населения.

Родившийся и воспитанный в Ломбардии в эпоху, когда колдовство достигло пика народного безумия, Фоленго остро ощущал отвратительность суеверия, которое, справедливо или ошибочно, он считал широко распространенной чумой, охватывающей все классы общества. Можно усомниться, не преувеличивал ли он ее важность. Но в правдоподобии нарисованной им картины сомневаться не приходится. Вся нечистоплотность больного воображения, все экстравагантности распутных желаний, все последствия семейной распущенности — кровосмешение, детоубийство, тайные убийства, сокрытие рождений — сводятся к этой единственной причине и отождествляются им с колдовством. Дворец королевы Гульфоры — это столпотворение беззаконного порока:

Quales hic reperit strepitus, qualemque tumultum,

Quales mollities turpes, actusque salaces,  
Utile nil scribi posset, si scribere vellem.

Ее дворы переполнены дьяволами, принявшими человеческий облик, чтобы удовлетворить похоть ее приверженцев:

Leggiadros juvenes, bellos, facieque venustos,  
Stringatos, agiles, quos judicat esse diablos,  
Humanum piliasse caput moresque decentes,  
Conspicit, innumeras circum scherzare puellas,  
Quæ gestant vestes auri brettasque veluti.

Множество состоит из представителей всех наций, полов, возрастов, классов:

Obstupet innumeros illic retrovare striones,  
Innumerasque strias vecchias, modicasque puellas.  
Non ea medesimo generatur schiatta paeso;  
At sunt Italici, Græci, Gallique, Spagnoles,  
Magnates, poveri, laici, fratresque, pretesque,  
Matronæ, monighæ per forzam claustra colentes.

Некоторые из них занимаются приготовлением любовных зелий и ядовитых настоек из самых отвратительных и ядовитых ингредиентов. Другие готовят мази, которые будут использоваться для превращения самих себя во время ночных прогулок. Среди них встречаются поэты, ораторы, врачи, юристы, губернаторы, за грехи которых горстка бедных старух играет роль козлов отпущения перед публикой:

Sed quia respectu legis prævertitur ordo,  
Namque solent grossi pisces mangiare minutos,  
Desventuratæ quædam solummodo vecchiæ  
Sunt quæ supra asinos plebi spectacula fiunt,  
Sunt quæ primatum multorum crimina celant,  
Sunt quæ sparagnant madonnis pluribus ignem.

Некоторые из них снова были обнаружены при составлении книг заклинаний:

Quomodo adulterium uxoris vir noscere possit,  
Quomodo virgineæ cogantur amare puellæ,  
Quomodo non tumeat mulier cornando maritum,  
Quomodo si tumuit fantinum mingat abortum,  
Quomodo vix natos vitient sua fascina puttos,  
Quomodo desiccent odiati membra mariti.

Старшие ведьмы держат школу для младших и обучают их секретам своего ремесла. Среди них Балдус узнает свою собственную жену, а также знатных дам своей родины.



Ясно, что под аллегорией колдовства, в которую в то же время он, по-видимому, твердо верил, Фоленго подразумевал высмеивание тайной испорченности общества. Когда появляется сама Гульфора, она ведет себя при дворе, как итальянская герцогиня:

Longa sequit series hominum muschiata zibettis,  
Qui cortesanos se vantant esse tilatos,  
Quorum si videas mores rationis ochialo,  
Non homines maschios sed dicas esse bagassas.

Затем ужасный монах разражается тирадой в адрес придворных своего времени, сравнивая их с рыцарями Артура:

Tempore sed nostro, proh dii, sæcloque dadessum,  
Non nisi perfumis variis et odore zibetti,  
Non nisi, seu sazaræ petenentur sive tosentur,  
Brettis velluti, nec non scufiotibus auri,  
Auri cordiculis, impresis, atque medallis,  
Millibus et frappis per calzas perque giupones,  
Cercamus carum merdosi germen amoris.

Балдус истребляет всю эту мерзкую толпу, в то время как Фракасс натягивает на уши дворец Гульфоры. После этого бароны продолжают свой путь в Ахерон и призывают Харона переправить их через реку. Он отказывается брать в свою лодку столь обременительную компанию, но благодаря силе Фракасса и искусству Чингара они добиваются прохода. Их вступление в ад дает Фоленго возможность для новых тирад против пороков Италии. Тисифона хвастается тем, что Рим своими махинациями поддерживал раздор в христианском мире. Алекто ликует по поводу своего потомства, фракций гвельфов и гибеллинов:

Unde fides Christi paulatim lapsa ruinet,  
Dum gentes Italæ bastantes vincere mundum  
Se se in se stessos discordant, seque medesmos  
Vassallos faciunt, servos, vilesque famejos  
His qui vassalli, servi, vilesque fa meji  
Tempore passato nobis per forza fu ere.

Миновав Фурий и войдя в самую пасть Ада, Балдус сталкивается с фантазиями грамматиков и гуманистов, праздной бессмыслицей схоластов, всем хламом средневековой философии, смешанным с мелочами эпохи Возрождения. [443] Он прокладывает себе путь сквозь густой рой безумств и достигает ада влюбленных, где вперед выходит шарлатан и предлагает быть его проводником. Ведомый этим занудой, герой и его товарищи входят в огромную тыкву, большую часть которой сравнивают с горами Валь-Камоника. В его просторных пещерах обитают мудрецы древности, а также астрологи, врачи, волшебники и фальшивые поэты. Но, приведя своих баронов в это место, Мерлинус Кокажус не может продвинуться дальше. Ему суждено самому поселиться в великой тыкве. Помимо этого, у него нет никаких знаний; и здесь, следовательно, он покидает плод своего воображения, не сказав ни слова на прощание:

Nec Merlinus ego, laus, gloria, fama Cipadæ,  
Quamvis fautrices habui Tognamque Gosamque,

Quamvis implevi totum macaronibus orbem,  
Quamvis promerui Baldi cantare batajas,  
Non tamen hanc zuccam potui schifare decentem,  
In qua me tantos opus est nunc perdere dentes,  
Tot, quot in immenso posui mendacia libro.

С этим гротескным изобретением адской тыквы, где лживых бардов наказывают удалением зубов, которые никогда не перестают расти снова, Фоленго резко обрывает разговор. Его эпопея заканчивается раблезианским раскатом смеха, в котором мы можем уловить рычание недовольства и гнева.

Откладывая книгу в сторону, мы спрашиваем себя, преследовал ли автор серьезную цель или он просто хотел потворствовать своей капризной шутливости. Ядовитые оскорбления, которыми изобилует "*Маккарония*", по-видимому, подтверждают первое заключение; и, возможно, совершенно невозможно рассматривать поэму как аллегорию, в которой Балдус должен играть роль разума, поначалу не сознающего своего благородного происхождения, общающегося со страстями и чувствами, но в конце концов приходящего к осознанию своего высокого предназначения и побеждающего силы зла. [444] Однако, когда мы пытаемся развить эту теорию и подробно объяснить аллегорию, нить обрывается у нас в руках. Подобно рыцарским романам, которые он пародирует, "*Маккаронеа*" представляет собой причудливую смесь разнородных элементов, небрежно составленных для развлечения праздной публики и возбуждения любопытства. Если автор использовал его также как средство сатиры, охватывающей все популярные суеверия, пороки и лицемерие своего века; если, приближаясь к финалу, он принимает тон сарказма, более зловещего, чем подобает широкому бурлеску начала; мы должны удовлетвориться предположением, что его холерический юмор уводил его с пути комедии, в то время как ярость души, разделенной сама на себя, вдохновляла его кулинарных муз на более возвышенные мотивы, чем они обещали в начале. [445] Если студенты в будущем будут уделять Фоленго такое же пристальное внимание, какое уделялось Рабле, не исключено, что поднятый здесь вопрос может получить решение. Поэт не достоин таких страданий. Фоленго, считающийся просто предшественником Рабле, заслуживает внимательного прочтения. Он был создателем стиля, который, когда мы читаем его эпос, заставляет нас думать о семнадцатом веке; настолько сильно он влиял на форму юмористического бурлеска в Европе по меньшей мере на двести лет. По этой причине историк современной литературы не может позволить себе пренебречь им. Для изучающего итальянские нравы в Ломбардии в период расцвета Возрождения огромная аморфная непереваренная масса *маккаронии* является одним из самых ценных и поучительных документов, которыми мы располагаем. С этой точки зрения я без колебаний поставил бы его в один ряд с шедеврами эпохи, с "*Орландо*" Ариосто, с комедиями Макиавелли и романами Банделло.

Фоленго использовал маккаронический стиль в двух других значительных композициях. Книга под названием "*Moscheis*" представляет собой элегантную пародию на "*Батрахомиахию*", повествующую о войнах муравьев и мух в элегических стихах. Другая, под названием "*Занитонелла*", воспекает деревенскую любовь Занины и Тонелло в длинной серии элегий, од и эклог. Эта коллекция представляет собой полное воплощение пародий, созданных по образцу модных пасторалей. Герой появляется на сцене в следующей *Сонолегии*, под названием которой мы обнаруживаем сочетание сонета и элегии: [446]

Solus solettus stabam colegatus in umbra,  
Pascebamque meas virda per arva capras.  
Nulla travajabant animum pensiria nostrum,  
Cercabam quoniam tempus habere bonum.  
Quando bolzoniger puer, o mea corda forasti;  
Nec dedit in fallum dardus alhora tuus.  
Immo fracassasti rationis vincula, quæ tunc  
Circa coradam bastio fortis erat.

Плач растянут до ортодоксальной длины в четырнадцать стихов и завершается милым замечанием. Кем был *больцонигер пуэр*, более откровенно раскрывается в другой Сонологии: [447]

Nemo super terram mangiat mihi credite panem  
Seu contadinus, seu citadinus erit,  
Quem non attrapolet Veneris bastardulus iste,  
Qui volat instar avis, cæcus, et absque braga.

Было бы излишним проследивать за поэтом все его пародии на петраркистскую и элегическую литературу, итальянскую или латинскую. Достаточно сказать, что он не оставляет пародией ни одной из их привычных тем. Шедевром его творчества в этом стиле является шестая эклога, состоящая из диалога двух пьяных увальней — *interloquutores Tonellus et Pedralus, qui ambo inebriantur*. [448]

Маккаронический стиль был продуктом Северной Италии, культивируемым писателями ломбардских городов, которые излагали комические или сатирические сюжеты в пародиях на гуманистическую поэзию. Направление бурлескной литературы, которое нам предстоит рассмотреть далее, родом из Тосканы и берет свое начало от двусмысленных карнавальных и танцевальных песен, возведенных Лоренцо Медичи в ранг искусства. Его традиционным метром была *римская терца*, исполненная с изысканным чувством ритма, но низведенная до низкой комедии из-за обращения к тривиальным или вульгарным мотивам. Автор этих *Capitoli*, как их называли, выбирал какой-нибудь обычный предмет — кисть, салат, сосиску, персики, инжир, угля, редиску — для празднования; делал вид, что вдохновлен величиим своего предмета; придумывал самые забавные тропы, метафоры и иллюстрации; и почти неизменно передавал непристойный смысл в форме намеков, соответствующих заявленной теме. Хотя можно указать на некоторые исключения, *Капитолий* в целом можно рассматривать как разновидность приапической литературы, созданную по вкусу флорентийцев, которые на протяжении многих поколений привыкли к полускрытой непристойности в своей городской поэзии. [449] Взятый с улиц и площадей, принятый модными рифмоплетами академий и придворных кругов, грубый фешенебельный стих ничуть не утратил своей вольности, хотя и приобрел лоск светского искусства. Если бы не эта древность и популярность происхождения, которые служат правдоподобным оправданием для ученых писателей *Капитолия* и предостерегают нас рассматривать их непристойности как в какой-то мере общепринятые, было бы трудно без ужаса подойти к трем томам, содержащим подборку их стихотворений. [450] Порок, обнаруженный в них, настолько глубок, универсален и незапятнан.

Франческо Берни принадлежит заслуга изобретения бурлеска *Capitoli*. Он дал ему свое название, и термин "бернский" вошел в критическую фразеологию Европы. Уникальное место этого редкого поэта в истории итальянской литературы оправдывает несколько пространственный рассказ о его жизни и творчестве. Изучая его, мы изучаем церковное и литературное общество Рима в эпоху Льва X и Климента VII.

Франческо Берни родился в Лампорецкьо, в Валь-ди-Ньеволе, примерно в конце пятнадцатого века. [451] Его родители были бедны; но они были связаны с семьей кардинала Биббиены, который после обучения мальчика во Флоренции забрал его в возрасте девятнадцати лет в Рим. После смерти этого покровителя в 1520 году Берни остался на службе у племянника Биббиены, Аньоло Довицио. Не получив никакого продвижения от этих родственников, он затем перешел в качестве секретаря в дом Джамматтео Гиберти, епископа Вероны, который был выдающимся наставником литераторов. Это изменение касалось того, что он подчинялся приказам. Сейчас Берни жил частично в Риме, частично в Вероне, смягчая утомительные обязанности своего кабинета написанием юмористических стихов, которые он декламировал в знаменитой в то время Академии Виньяхуоли. Это общество, в число членов которого входили Мольца, Мауро, Ла Каса, Лелио Капилупи, Фиренцуола и Франческо Бини, задавало тон светской литературе при дворах Льва и Климента.

Берни пережил разграбление 1527 года, которое оказалось столь катастрофическим для итальянских ученых; но он потерял все, что у него было. [452] Монсеньор Гиберти нанимал его для различных миссий второстепенной важности, включая поездки в Венецию, Падую, Ниццу, Флоренцию и Абруцци. После шестнадцати лет придворной жизни Берни устал от мелких обязанностей, которые, должно быть, были особенно отвратительны человеку с его ленивым темпераментом, если это правда, как он сообщает нам, что архиепископ заставлял его танцевать до рассвета, пока он играл в прима-роле со своими друзьями. Соответственно, он удалился во Флоренцию, где стал каноником кафедрального собора. Там, после спокойной литературной жизни, он скоропостижно скончался в 1535 году. Ходили слухи, что он был отравлен, и самые последние расследования обстоятельств его смерти, скорее, подтверждают это сообщение. Однако все, что известно наверняка, это то, что вечер 25 мая он провел со своей подругой маркизой ди Масса во дворце Пацци, а на следующее утро испустил дух. Его таинственная и необъяснимая кончина была приписана одному из двух принцев Медичи, проживавших в то время во Флоренции. Сохранился сонет в лучшем стиле Берни, содержащий яростную инвективу в адрес Алессандро Медичи. Ненависть, выраженная в этом стихотворении, возможно, породила слух (который, безусловно, приобрел определенную популярность) о том, что кардинал Ипполито Медичи пытался использовать поэта для тайного отравления своего двоюродного брата, а после его отказа приказал убить его. Другие сообщения о предполагаемом убийстве приписывают аналогичное намерение герцогу, который, как говорят, предложил Берни отравить кардинала. Обе истории сходятся в том, что представляют его трагический конец как цену, заплаченную за отказ играть роль убийцы. Дело остается неясным; но на способе его смерти лежит достаточно подозрений, чтобы сделать эту характерную двойную легенду правдоподобной; особенно если вспомнить, каковы были обычаи Флоренции в отношении отравления и как кардинал Медичи покончил с собой. [453]

Таков небогатый событиями послужной список Берни. Среди всех поэтов века он выделялся своим гениальным юмором и приятными личными качествами. То, что он, как было известно, был запятнан пороками, которые нелегко описать, но которые он откровенно признавал в своих поэтических посланиях, не повредило его репутации в тот век взаимного потакания своим желаниям. [454] Готовый жить и давать жить другим, с никогда не иссякающим запасом остроумия и с искренней неприязнью к работе любого рода, он влачил существование, приятный, добродушный и остроумный член общества. Если бы это было все, нам не нужно было бы писать о нем сейчас. Но с этим покладистым темпераментом он сочетал поэтический гений, настолько своеобразный и тонкий, что его немногочисленные произведения знаменуют собой эпоху в итальянской литературе.

Лучшее описание Берни содержится в его пародийном портрете, который является частью его работы *Боярдо Иннаморато*. [455] Это было так хорошо переведено английским ученым, покойным У.С. Роузом, что я не могу придумать ничего лучше, чем отсылать студента к его строфам. Они передают настолько точное представление о манере Бернеска, насколько это возможно из любой версии на иностранном языке. [456] Характер, который он там присвоил себе за лень, подтверждается его дошедшими до нас посланиями в прозе. Берни представляет себя неизлечимо плохим корреспондентом, которому приятно получать письма, но его охватывает смертельный ужас, когда он вынужден отвечать на них. [457] Он признается своему другу Франческо Бини, что главное в жизни - быть геем и писать как можно меньше: [458] "Вивере авемо китайско алла умрите в диспетто чи не вуоле, и выиграйте жизнь аллегро, приходите с комфортом в далекий вио, посещайте частых гостей, банкет че си фанно в Риме, и скривендо сопрано тутто манко че потете. *Quia hæc est victoria, quæ vincit mundum*." На него было наложено проклятие из-за того, что ему приходилось безостановочно водить пером: [459] "О, эго Левус, че ты делаешь в темпе, че ты делаешь в гамбе аль колло, че ты торнандо далла Чертоза, ми раппе миа кавалла, каскандомиви сопра. Sono pure un gran coglione!" Итак, его перо продолжает работать. Мужчина пишет так же, как и говорил, без аффектации, смешивая латинские фразы с идиомами обычной жизни. В целом картина представляет приятный контраст с высокопарным стилем Бембо, изученными периодами Ла Каса и амбициозными эпистолярными попытками Аретино. Sometimes he breaks into doggerel: [460] "S'io avessi l'ingegno del Burchiello, lo vi farei volentier un sonetto, Che non ebbi giammai tema e subietto, Più dolce, più piacevol, nè più bello." Когда его друзья настаивают на том, чтобы он писал им, райм приходит к нему на помощь, и он разыгрывает комический приступ ярости: [461]

Perchè m'ammazzi con le tue querele,  
Priuli mio, perchè ti duole a torto,  
Che sai che t'amo più che l'orso il miele, etc.

Importuned to publish the poems he recited with so much effect in private circles, he at last consents because he cannot help it: [462] "Compare, io non ho potuto tanto schermirmi che pure m'è bisognato dar fuori questo benedetto Capitolo e Comento della Primiera; e siate certo che l'ho fatto, non perchè mi consumassi d'andare in stampa, nè per immortalarmi come il cavalier Casio, ma per fuggire la fatica mia, e la malevolenza di molti che domandandomelo e non lo avendo mi volevano mal di morte." И это не были обычные отговорки автора, стремящегося скрыть свое тщеславие. *Капитолий* об игре в примьеру был единственным стихотворением, появившимся с его согласия. [463] Он предназначал свои бурлескные стихи для декламации, и даже говорят, что у

него не сохранилось их копий, так что многие из его сочинений, пиратски опубликованные при его жизни, были с трудом восстановлены в виде правильного текста Il Lasca в 1548 году. Это безразличие к общественной славе не подразумевало небрежности стиля. Маццучелли, который видел некоторые из его черновых копий, утверждает, что на них были следы мельчайших усилий, приложенных к ним. Мелодичность стихосложения, богатство аллюзий, утонченность фразы, уравновешенность и плавная плавность, которые отличают творчество Берни от работ его подражателей, подтверждают уверенность в том, что его "*Капитолии*" и сонеты, несмотря на их кажущуюся легкость, были созданы с добросовестным усердием настоящего художника.

Теория поэзии Берни обнаружила здравый смысл и проницательность, которые были не менее редки, чем похвалы в тот век искусственной литературы. Он отказался писать по команде, сославшись на то, что спонтанность вдохновения необходима для искусства, и процитировал изречение Вайды:

Nec jussa canas, nisi forte coactus  
Magnorum imperio regum.

Несмотря на то, что он избегал публикаций и скупился на постановку, Берни при жизни завоевал почти уникальную репутацию, а после его смерти любители бурлеска почитали его как святого. [464] В одном из своих самых забавных сонетов он жалуется, что поэты имели обыкновение красть стихи своих соседей, но что он вынужден приписывать себе больше, чем когда-либо написал: [ 465]

A me quei d'altri son per forza dati,  
E dicon tu gli arai, vuoi o non vuoi.

Не может появиться ни одного комического стихотворения в прозе, которое не было бы сразу приписано ему:

E la gente faceta  
Mi vuole pure impiastrar di prose e carmi,  
Come s'io fussi di razza di marmi:  
Non posso ripararmi;  
Come si vede fuor qualche sonetto,  
Il Berni l'ha composto a suo dispetto.  
E fanvi su un guazzetto  
Di chiose e di sensi, che rinnieghi il cielo,  
Se Luter fa più stracci del Vangelo.

Одно из пояснений, упомянутых в этой *кодировке*, лежит передо мной, когда я пишу. Она была написана Джанмарией Чекки на сонет Берни, который начинается "Cancheri e beccafichi". Сонет представляет собой забавное проклятие супружеству, написанное в одном абзаце и содержащее суть эпиграммы в ее коротком коде из трех строк. [466] Но это не нуждалось в комментарии, и объемистые аннотации Чекки оправдывают комический гнев поэта.

Берни по *Capitoli* можно подразделить на три класса. Первая включает его поэтические послания, адресованные Фракасторо, Себастьяну дель Пьомбо, Ипполито де Медичи, Марко



Венециано и другим друзьям. Если бы не своеобразный юмор, который превращает тривиальные жизненные происшествия в комедию, если бы не безупречный стиль, который придает достоинство деталям знакомой переписки и делает мимолетные излияния классическими, эти письма в стихах вряд ли выделялись бы из массы подобных сочинений. Как бы то ни было, личность Берни делает их достойными спутниками шедевров Ариосто в похужей, но прекрасно дифференцированной отрасли литературы. Любителям автобиографической поэзии остается выбирать между самораскрытием философствующего поэта-феррарезе и блестящим шутовством флорентийца. Второй класс охватывает ряд случайных стихотворений — "Жалоба на любовь", "Потоп в Муджелло", Сатира на Адриана VI, "Оплакивание Нардино" — описательные или саркастические произведения, где поэт выбирает тему и развивает ее с риторическим изобилием. Третий класс можно рассматривать как особый источник бернской манеры, впоследствии перенятой и развитой подражателями Берни. Опуская личные или случайные мотивы, он поет дифирамбы Чуме, Примьере, Аристотелю, Персикам, Долгам, Угрям, Писсуару, Чертополоху и другим пустякам. Здесь его бурлескный гений совершает самый фантастический полет, воспаряя в эфир абсурда и опускаясь до надира непристойности, сочетая разнородные элементы веселья и фарса, но никогда не преступая границ утонченного вкуса. Эти *Капитолии* открыли его современникам новое средство художественного самовыражения. Проникнутые индивидуальностью автора, они уловили дух эпохи и соответствовали ее чувству юмора. Следовательно, они стали пробными камнями вдохновения для бурлеска, образцами, которые соблазняли людей с более слабыми силами и неуверенным тактом к безнадежным задачам подражания. У нас все еще есть *Капитоло* от La Casa в духовке; Мольца - к салату и инжиру; Фиренцуола — к сосискам и Леньо Санто; Бронзино - к кисточке и редису; Аретино - к "Квартанской лихорадке"; Францези - к моркови и каштанам; Варчи - к яйцам вкрутую и фенхелю; Мауро - к фасоли и приапосу; Дольче - к Спиттлу и носикам; Бини - к *мальскому французскому*; Лори - к "на яблоках"; "Рускелли на веретене" - не говоря уже о многих авторах, неизвестность имен которых и непристойность воспетых ими тем обрекают их на снисходительное забвение. Недаром Грегоровиус заклеил эти стихи как моральный сифилис, вторгшийся в итальянскую литературу и проникший до самых отдаленных уголков ее организма. После их публикации в академических кругах и дальнейшего распространения через прессу простые термины, которые использовались для прикрытия их непристойности, стали притчей во языцех у порнографических памфлетистов и поэтов. Инжир, фасоль, персики, яблоки, каштаны приобрели новое скандальное значение. Грехи, отгороженные от дневного света скромным инстинктом человечности, без стыда выставляли напоказ свою отвратительность под знаменами этих литературных аллегорий. Разложение общества, лицемерно завуалированное или цинично наполовину приоткрытое в узких кругах, слишком явно выразилось во фразеологии, изобретенной группой чувственных поэтов. Самые выдающиеся члены общества, кардиналы вроде Бембо, прелаты вроде Ла Каса, художники вроде Бронзино, критики вроде Варчи, ученые вроде Мольца, благодаря престижу своего положения и своим талантам способствовали распространению этой проказы, которая до сих пор остается последним, наиболее убедительным свидетельством деморализации Италии в эпоху Возрождения. [467]

Можно спросить, в какой степени Берни был ответственен за эти последствия? Он привнес непристойности пьесца, где они были сравнительно безобидным выражением грубых инстинктов, в тесную атмосферу кабинета и академического кружка, облагородил их вульгаризмы и сделал их порочность привлекательной благодаря очарованию своего

несравненного стиля. Этот переход от *Canto Carnascialesco* к *Capitolo* можно наблюдать в "Качча любви" Берни, очень распушенном стихотворении, посвященном "благородным и нежным дамам". Это карнавальная песня или *Канцона для бала*, переписанная строфами в октаву, отличающимися розовой плавностью и соблазнительной мягкостью. Банда молодых охотников ухаживает в нем за женщинами, и *двузначность* в точности воспроизводит стиль намеков, вошедший в моду при Лоренцо Медичи. И все же, хотя Берни, несомненно, несет ответственность за непристойный *Capitoli* шестнадцатого века, не следует забывать, что он лишь придал форму материалу, уже в достаточной степени усвоенному литературными кругами. Для него грубость, которая составляла основу стихотворений Мауро, Мольцы, Бини, Ла Каса и Бронзино, порочный аппетит, отравлявший саму суть их сочинений, были всего лишь случайностью. Поэт стоял над ними и в какой-то мере отчуждался от них, используя эти ингредиенты в создании своего бурлеска, но никогда не теряя при их развитии главной цели своего искусства. Причудливый литературный эффект, а не потакание чувственному воображению, был целью, которую он имел в виду. Поэтому, хотя мы сожалеем, что его пример послужил поводом для более грубых проявлений таланта, мы вынуждены признать, что шутки, до которых он снисходил, не отражают его самой сути. Это, однако, всего лишь слабое извинение. Что без оправдания страсти, без сатирического мотива или непреодолимой личной склонности он должен был написать *Capitolo a M. Антонио да Биббиена*, который шутил о том, что дает и забирает свои метафорические персики, остается неистребимым пятном на его натуре. [468]

Бернские *Капитолии* неизменно были написаны *терцой рима*, которая в ту эпоху стала признанным метром эпистолярной, сатирической и диссертационной поэзии по всей Италии. [469] Таким образом, ритм "Божественной комедии" получил окончательное развитие, предоставив себя выражению капризов, фантазий, личных оскорблений и грубостей. Цитировать шедевры Берни в таком стиле было бы невозможно. Каждое стихотворение, состоящее примерно из ста строк, представляет собой совершенное и связанное единство, которое не допускает искажения отдельными отрывками. Тем не менее, читателей можно отнести к *Капитолию Фракасторо* и двум *Капитолиям Песте* как к представителям юмора поэта в его чистейшей форме, без моральных уродств еще более знаменитого *Пеше* или нечистоплотности *Оринале*.

В конце "*Капитолия*", написанного по случаю избрания Адриана VI на папский престол, Берни заявил, что у него никогда не было привычки плохо отзываться о людях:

L'usanza mia non fu mai di dir male;  
E che sia il ver, leggi le cose mie,  
Leggi l'Anguille, leggi l'Orinale,  
Le Pesche, i Cardi e l'altre fantasie:  
Tutte sono inni, salmi, laudi ed ode.

У нас есть основания верить этому заявлению. Добродушный юмор - характерная черта его литературного темперамента. В то же время он был неплохим мастером карикатуры и эпиграммы. *Capitolo*, о котором идет речь, представляет собой продолжительную тираду против фламандцев, которые пришли нарушить мир в изысканном Риме — вопль гневного сетования на изменившиеся времена, невыносимые оскорбления, одиозные нововведения. Изумление и

растерянность поэта, контрастирующие с его бурлескным высказыванием, делают эту композицию комичной в двойном смысле. Его сатира направлена в обоих направлениях - против автора и объекта его гнева. И все же, когда Адриан уступил место Джулио Медичи и Берни узнал, что за человек новый папа, он выразил более благородное презрение в стихах с гораздо более острой критикой. Его сонет о Клименте примечателен тем, что точно выражает вердикт, который сложился у потомков после хладнокровного и зрелого расследования действий этого папы. Слабость и нерешительность Климента должны закончиться, говорит поэт, превратив даже Адриана в святого: [\[470\]](#)

Un Papato composto di rispetti,  
Di considerazioni e di discorsi,  
Di più, di poi, di ma, di sì, di forsi,  
Di pur, di assai parole senza effetti;  
Di pensier, di consigli, di concetti,  
Di congetture magre per apporsi  
D'intrattenerti, purchè non si sborsi,  
Con audienze, risposte, e bei detti:  
Di piè di piombo e di neutralità,  
Di pazienza, di dimostrazione,  
Di Fede, di Speranza e Carità,  
D'innocenza, di buona intenzione;  
Ch'è quasi come dir, semplicità.  
Per non le dare altra interpretazione,  
Sia con sopportazione,  
Lo dirò pur, vedrete che pian piano  
Farà canonizzar Papa Adriano.

Понимание характера Климента проявилось в этом сонете, инвективе против Адриана и резкости другого сонета против Алессандро Медичи:

Empio Signor, che de la roba altrui  
Lieto ti vai godendo, e del sudore:

убедительность возросла бы, если бы мы придавали больше значения мужественности высказываний Берни. Но когда мы знаем, что, осыпая проклятиями герцога Чивита ди Пенна, он часто бывал при дворе Медичи и написал юмористический *Capitolo* о Градассо, карлике кардинала Ипполито, мы чувствуем себя вынужденными отнести эти эпиграмматические излияния к проявлениям личной, а не политической вражды. В Берни не было ничего от патриота, даже в такой степени, как в Макиавелли, который сам признавался в своей готовности бросать камни во имя синьории Медичи.

Как сатирик, Берни, кажется, извлекает больше пользы из своих карикатур на частных или домашних персонажей. Портрет его экономки, соединившей в своем лице всю древность всех героинь романтики:

Io ho per cameriera mia l'Ancroja  
Madre di Ferraù, zia di Morgante,  
Arcavola maggior dell'Amostante,

Balia del Turco e suocera del Boja:

Альчонио верхом на своем муле:

Quella che per soperchio digiunare  
Tra l'anime celesti benedette  
Come un corpo diafano traspare:

Сир Чекко, которого никогда нельзя было разлучить с Двором, а Двор - с сиром Чекко:

Perch'ambedue son la Corte e ser Cecco:

напыщенный доктор:

l'ambasciador del Boja,  
Un medico, maestro Guazzaletto:

Доменико д'Анкаона, воспоминание о бороде которого, остриженной каким-то Вандалом-цирюльником, вызывает слезы у каждой сочувствующей души:

Or hai dato, barbier, l'ultimo crollo  
Ad una barba la più singolare  
Che mai fosse descritta in verso o 'n prosa:

они образуют галерею комических подоби́й, взятых из жизни и донесенных до читателя с силой реальности. Каждый из них безупречен по стилю, четко огранен, как какой-нибудь античный халцедон, и представляет перед нами объект веселья поэта с точной долей насмешки, которую он стремился вызвать. [471]

Кульминацией этой сатирической силы является сонет о Пьетро Аретино. [472] Терпкость более добродушных пасквинад Берни доведена до язвительности неподдельным отвращением. Он швыряет эту едкую кислоту в лицо тому, кого считает негодяем. Сонет начинается с белого каления ярости:

Tu ne dirai e farai tante e tante,  
Lingua fracidà, marcìa, senza sale.

Далее следует проклятие; и когда требуемые четырнадцать строк закончены, оно переходит в ярость, все более и более многословную, разматывая складки нескончаемой *Кода* со все возрастающим *крецендо* брани, как будто страсть автора не может быть утолена. Все должно быть прочитано на одном дыхании. Ни одна цитата не может передать его риторического искусства. Каждое слово попадает в цель, потому что каждое слово содержит правду, выраженную языком злобной, неразбавленной сердечной ненависти. Этот самый трудный из литературных триумф - сделать оскорбление возвышенным, выдержать единственную ноту яростной брани, не ослабляя нескольких степеней, ведущих к катастрофе, - был достигнут. Это достижение, без сомнения, в какой-то мере обусловлено точным соответствием между тем, что мы знаем о Пьетро Аретино, и тем, что написал о нем Берни. И все же его грубая верность фактам не умаляет мастерства, продемонстрированного в обращении с этими тройными

сериями рифм, каждая из которых обрушивается подобно удару плетью на извивающуюся спину под ними:

Ch'ormai ogni paese  
Hai ammorbato, ogn'uom, ogn'animale,  
Il ciel e Dio e 'l diavol ti vuol male.  
Quelle veste ducale,  
O ducali accattate e furfantate,  
Che ti piangono addosso sventurate,  
A suon di bastonate  
Ti saran tratte, prima che tu muoja,  
Dal reverendo padre messer boja,  
Che l'anima di noja,  
Mediante un capestro, caveratti,  
E per maggior favore squarteratti;  
E quei tuoi leccapiatti,  
Bardassonacci, paggi da taverna,  
Ti canteranno il requiem eterna.  
Or vivi e ti governa,  
Bench'un pugnale, un cesso, ovvero un nodo  
Ti faranno star cheto in ogni modo.

Из этого вывода можно сделать вывод об остальном. Берни дорого заплатил за удовольствие выпустить пар из своей селезенки. Аретино нашел не только себе равных. Хотя он сам был мастером в искусстве бросать грязь, он не мог, подобно Берни, метать свои снаряды с уверенностью, что тем же самым добьется для себя бессмертия славы. Эта привилегия принадлежит гению стиля, и только стиля. Поэтому ему пришлось молча сжиматься под бичом Берни. Но Аретино был не из тех, кто отказался бы от мести, если бы только представилась возможность нанести своему противнику увечье, полное и действенное, без опасности для себя. Случай представился после смерти Берни; и как он им воспользовался, будет показано в следующих абзацах.

Хотя "*Капитолии*" и сонеты завоевали своему автору высокое место среди итальянских поэтов, Берни также известен своим *рифациментом* или переделкой *Орlando Иннаморато*. Он взялся за эту задачу после публикации "*Фуриозо*"; и хотя часть была написана в Вероне, мы знаем из ссылок на современные события, содержащихся в "*рифацименте*", что Берни работал над ней в последние годы своей жизни во Флоренции. Она была опубликована только через некоторое время после его смерти. Берни подвергла все стихотворение Боярдо тщательной переработке, исключив устаревшие слова и ломбардские обороты, отшлифовав стих и смягчив грубость стиля старшего поэта. Он опустил несколько отрывков, ввел отступления, соединил эпизоды ссылками и предисловиями и начинал каждую песнь рассуждением в манере Ариосто. Мнения могут различаться относительно ценности изменений, внесенных Берни. Но не может быть никаких сомнений в том, что его работа была выполнена с художественной точностью и что его цель была правильной. Он стремился ни к чему иному, как создать благородное стихотворение, соответствующее уровню литературного совершенства, достигнутого итальянцами после смерти Боярдо. *Innamorato* должен был стать достойным *Furioso*. Нация должна была обладать непрерывной эпопеей об Орlando, завершенной во всех своих частях и единообразно чистой

по стилю. Если бы Берни дожил до того, чтобы увидеть свою собственную работу через прессу, вполне вероятно, что этот результат был бы достигнут. Так случилось, что коварство фортуны или злой умысел скрытого врага разрушили его намерение. У нас есть только искаженная версия его *рифации*. История, или, скорее, трагедия, его публикации сопряжена с некоторыми сложными догадками. И все же дополнительные сведения, проливаемые на состояние литературы в то время в Италии, а также на тайну смерти Берни, достаточно интересны, чтобы оправдать необходимые затраты места и времени.

The *Рифацименто* появился в изуродованном виде в Венеции в 1541 году из печати Джунти, а затем в 1542 году в Милане из печати Франческо Кальво. Эти два выпуска идентичны, за исключением титульных и заключительных страниц. Фактически два издателя разделили одну и ту же партию листов. В 1545 году в Венеции увидел свет другой выпуск, под названием *Edizione Seconda*, в котором Джунта представил очень важное примечание, указав, что некоторые строфы не были работой "М. Франческо Берни, но о том, кто самонадеянно желал нанести ему столь серьезную травму". [473] Это издание, во многих отношениях отличающееся от изданий 1541 и 1542 годов, в целом было улучшением. Похоже, что издатели в промежутке между 1541 и 1545 годами сожалели о том, что копия Берни была подделана, и сделали все возможное, чтобы в отсутствие оригинала восстановить правильный текст. И все же, как признал Джунта, *рифацименто* был безвозвратно поврежден каким-то личным врагом. [474] Вступительное посвящение Изабелле Гонзага, где мы могли бы ожидать намека на Боярдо, принадлежит, конечно, не Берни; и две строки,

Nè ti sdegnar veder quel ch'altri volse  
Forse a te dedicar, ma morte il tolse,

следует понимать, что это относится к смерти Берни, а не к смерти Боярдо. Сравнение двух изданий, кроме того, проясняет, что рукопись Берни была искажена, а автограф, вероятно, убран до публикации стихотворения.

Кто должен нести ответственность за это мошенничество? Кто был самонадеянным врагом, причинившим Берни такой вред? Паницци еще в 1830 году указывал, что Джованни Альберто Альбиканте принимал некоторое участие в подготовке издания 1541-2. Этот человек поместил написанные им самим сонеты в "*рифацименто*", "откуда мы можем заключить, что он был редактором". [475] Синьор Вирджили, на исследования которого уже было направлено внимание, дополнительно доказал ссылками на переписку Пьетро Аретино, что этот старый враг Берни приложил руку к той же работе. В письме Франческо Кальво из Венеции от 16 февраля 1540 года Аретино подходит к теме *рифацименто* следующими словами: [476] "Наш друг Альбиканте сообщает мне, ссылаясь на опороченный Берни "*Орландо*", что вы достаточно добры, чтобы удовлетворить мои пожелания, за что я вас благодарю.... Вы увидите, что ради вашей собственной скромности вы обязаны либо вообще не выпускать эту книгу, либо очистить ее от всего злословия ". Затем он заявляет, что это было его собственное намерение "исправить *Innamoramento* графа Скандиано, вещь в своем роде героической красоты, но выполненную в тривиальном стиле и выраженную фразами, одновременно плебейскими и устаревшими". От этой задачи он отказался, рассудив, что надевание маски мертвеца не принесет ему славы. В другом письме тому же Кальво, датированном 17 февраля 1542 года, Аретино возвращается к этой теме. Сбериция (так он предпочитает называть Берни) был "погребен под руинами, которые он обрушил на себя, разрушив *Innamoramento*". [477] Теперь можно с уверенностью сказать, что



разорение, провозглашенное Аретино, действительно пало на труды Берни. В 1545 году Лодовико Доменичи опубликовал второе *рифацименто*, намного уступающее по стилю произведению Берни и выполненное с неряшливостью литературного халтурщика. Но это несколько раз переиздавалось, в то время как книга Берни оставалась заброшенной на полках библиотекарей до 1725 года, когда она была переиздана и встречена бурей преувеличенного энтузиазма.

Таким образом, мы пришли к выводу, что Аретино с помощью Альбиканте, обоих известных литературных разбойников, ухитрился отправить в печать искаженную версию "*рифацименто*" с целью нанести непоправимый ущерб репутации Берни. [478] Мы также видели, что в работе Берни было что-то опасное, описанное Аретино как *maldicentia*, которое он рассматривал как угрозу миланскому издателю. Наконец, Джунта слишком поздно осознал, что стал участником какого-то злонамеренного акта, опубликовав искаженную копию. Мы знаем, что у Аретино была личная обида, которую нужно было удовлетворить. Он не мог забыть бичевания, полученного им от Берни в уже описанном сонете. Ненависть, существовавшая между этими двумя мужчинами, еще больше усилилась из-за того, что они по-разному сыграли роли в литературной дуэли. Антонио Броккардо, молодой венецианский ученый, подверг критике славу Пьетро Бембо в Падуе в 1530 году и попытался собрать союзников против великого диктатора. Аретино схватился за дубинки Бембо и обрушился на Броккардо с яростными оскорблениями и клеветой. Берни встал на сторону Броккардо. Ссора закончилась смертью Броккардо при подозрительных обстоятельствах в 1531 году в Падуе. Действительно, говорят, что он был убит Аретино. [479] Берни таинственно умер во Флоренции четыре года спустя, и Аретино добился того, чтобы его *рифацименто* "Очищенный от злословия" был одновременно опубликован в Венеции и Милане.

Остается открытым вопрос, каким образом Аретино, заклятый враг Берни, завладел книгой, у которой было много друзей-литераторов. И все же никто из них не выступил вперед, чтобы предотвратить катастрофу. Никто из них не взялся за публикацию его останков. Его последняя работа была написана не во Флоренции, где он жил и умер, а в Венеции; и Альбиканте, инструмент Аретино, был редактором. При нынешнем состоянии наших знаний невозможно авторитетно ответить на этот вопрос. Однако значительный свет на тайну проливает брошюра, опубликованная в 1554 году еретиком Верджеро. Он утверждает, что Берни предпринял свое *рифацименто* с целью распространения протестантских доктрин в популярной и ненавязчивой форме; но что коварство дьявола, или, другими словами, политика Церкви, привела к его подавлению в тот самый момент, когда оно было закончено и почти напечатано. [480] Итак, здесь мы, кажется, находим некоторые недостающие звенья в темной цепи интриг. Фраза Аретино "*малдичентия*" объяснена; его угроза Франческо Кальво становится понятной; молчание друзей Берни может быть объяснено; и можно, по крайней мере, предположить, при каких обстоятельствах рукопись попала в руки Альбиканте. Как образец лютеранской пропаганды Берни, Верджеро присоединяет восемнадцать строф, написанных в чистейшем стиле поэта, которые были адресованы Баттисте Санге и послужили вступлением к двадцатой песни. Это вступление в том виде, в каком оно присутствует в "*Innamorato*" Берни, сведено к семи строфам, сильно искаженным по дикции. Было сохранено очень мало оригинальных строк, а те, что заменены, полны вульгаризмов. [481] Сравнивая оригинал, предоставленный Верджеро, с искаженной версией, можно оценить полную меру вреда, нанесенного посмертной работе Берни. Кроме того, следует отметить, что эти компрометирующие

восемнадцать строф содержали имена нескольких людей, живущих в Италии, и поэтому все они были заинтересованы в их сокрытии или препятствовали разоблачению мошенничества.

Вывод, который я склонен сделать из исследований синьора Вирджили в сочетании с брошюрой Верджерио, заключается в том, что Церковь вмешалась, чтобы предотвратить публикацию еретических дополнений Берни к поэме Боярдо. Внезапная смерть Берни, приведшая в замешательство его дела в тот момент, когда он был близок к завершению, предоставила отличный повод его церковным и личным оппонентам, которые, похоже, оказали некоторое давление на его родственников, чтобы получить рукопись или листы, которые они намеревались изуродовать. [482] Неприятные отрывки, возможно, были разоблачены Аретино; поскольку мы знаем, что он был близок с Верджерио, и более чем вероятно, что стихи к Санге уже были в обращении. [483] Аретино, как ни странно, считался в клерикальных кругах столпом Церкви. Поэтому он счел, что в его силах отомстить врагу в то же время, когда он выдавал себя за защитника веры. То, что ему было разрешено контролировать публикацию, явствует из его писем Кальво; и он доверил литературную часть бизнеса Альбиканте. Его угрозы Кальво имеют отношение к ереси Берни, и *maldicentia*, возможно, были восемнадцатью строфами, адресованными Санге. Ужас инквизиции заставил друзей Берни замолчать. Аретино, даже если бы он не донес на Берни перед Церковью, теперь отождествил себя с крестовым походом против его поэмы, и он был способен разорить противников в этом неравном состязании обвинениями, которые они сочли бы невозможными опровергнуть. Восемнадцать строф были адресованы секретарю Климента VII, и в них были отчетливо названы такие известные люди, как Мольца, Фламминьо, Навагеро, Фондуло, Фрегосо. Таким образом, если есть хоть какая-то убедительность в выводах, которые я сделал из различных источников, то стихотворение Берни и, возможно, его жизнь были принесены в жертву теологической ненависти в сочетании с личной злобой Аретино. Необъяснимое бездействие его друзей объясняется их страхом быть обвиненными в ереси. [484]

Уже достаточно было сказано о подражателях Берни в стиле бурлеск. Из сатиры в строгом смысле этого термина поэты шестнадцатого века не создали ничего, заслуживающего внимания. Эпистолярная форма, введенная Ариосто, и комические капризы, вошедшие в моду Берни, определили сочинения Пьетро Аретино, Эрколе Бентивольо, Луиджи Аламанти, Антонио Винчигуэрры, Джованни Андреа делл'Ангиллара, Чезаре Капорали и второстепенных стихотворцев, чьи случайные стихи в "*терца рима*", приправленные более или менее сатирическими намерениями, обычно причисляются к сатирам золотого века. [485] Личная брань, изливаемая в пылу литературных споров, едва ли заслуживает названия сатиры. В противном случае, возможно, было бы необходимо упомянуть в этом месте сонеты Никколо Франко о Пьетро Аретино или гораздо более элегантные сочинения Аннибале Каро, направленные против его врага Кастельветро. [486] Модели для такого рода поэтических злоупотреблений уже были представлены сонетами, которыми обменивались Луиджи Пульчи и Маттео Франко в более мужественный век итальянской литературы. [487] Однако историк не обязан воскрешать память об этих забытых и ныне неважных дуэлях. Настоящего упоминания о них может быть достаточно, чтобы подтвердить уже высказанное мнение о том, что, хотя итальянцы эпохи Возрождения были изобретательны в пародии и яростны в личных оскорблениях, им не хватало серьезности моральных убеждений, негодования и философской силы, которые порождают настоящую сатиру.

---

## ГЛАВА XV.

### PIETRO ARETINO.

Место Аретино в итальянской литературе и обществе —Его рождение и отрочество—В Риме—На службе у Агостино Киджи—В Мантуе—Постепенное становление знаменитостью—Случай с позами Джулио Романо—Джованни делле Банде Нере—Аретино оседает в Венеции—Тайна его влияния—Распознает силу прессы—Сатира при дворе—Роскошная жизнь—Богатство Аретино—Его князя—данники—Травля и лесть—Божественный Аретино—Его письмо Виттории Колонне—К Микеланджело — Его восхищение художниками—Отношения с литераторами—Послание Бернардо Тассо—Его необразованность—Отказ от пуристических предрассудков—Вера в свои Силы—Быстрота композиции—Его стиль—Оригинальность и независимость—Пролог к*Таланту*—Богемные товарищи—Никколо Франко—Ссора с Дони—Литературное влияние Аретино—Его смерть—Аномалия Возрождения-Оценка характера Аретино.

Пьетро Аретино, как я уже имел возможность наблюдать, является представительным именем в истории итальянской литературы. Очернить его мимоходом почти так же невозможно, как мимоходом остановиться на Макиавелли или Ариосто, Челлини или Полициано в обзоре эпохи Возрождения. Низменный по характеру, грубый по складу ума, недостойный причисления к настоящим художникам, несмотря на свою несомненную гениальность, Аретино был типичным негодяем эпохи, которая довела хулиганство до совершенства, приветствовала его успех, преклонялась перед его наглостью и относилась к нему с самодовольной терпимостью в высших эшелонах Церкви, государства и литературы. Он был *кондотьером* пера в обществе, которое принадлежало семье Борджиа. Он воплощал позор и трусость, которые скрывались за храбростью итальянского двора, грубость речи, противоречащую литературному пуризму, цинизм и необузданную силу аппетита, для которых условности были тонкой завесой. [488] Этот человек сам олицетворял собой распад итальянской культуры. Для исследователя того периода его работы являются анти-маской блестящему представлению марионеток Ариосто или Тассо. Именно из-за осуждения Италии мы вынуждены уделять такое внимание Аретино. Если мы рассмотрим Полициано или Гвиччардини, Бембо или Ла Казуа, Банделло или Фиренцуолу, Челлини или Берни, Паоло Джовио или Лодовико Дольче — типичных литераторов, выбранных из поэтов, журналистов, историков, мыслителей, художников, авторов романов того времени, - под критическим микроскопом, мы обнаружим в каждом из них нотку Аретино. Именно потому, что он подчеркивает и воплощает в жизнь один из главных элементов эпохи Возрождения, он заслуживает присвоенного ему звания. В Афинах Аристофана называют вместе с Софоклом, Фукидидом и Платоном, потому что с равным им гением он представлял комическую антитезу трагедии, философии и истории. В Италии Аретино ставят в один ряд с Макиавелли и Ариосто по другой причине. Его низшая природа выражала не антитезу, а качество, которым, несмотря на интеллектуальное и моральное превосходство, они обладали вместе с ним, которое он демонстрировал в высокомерном изобилии и которое нельзя исключить из обзора своего века. Смесь цинизма Макиавелли, его низменные личные удовольствия, его извращенное восхищение Чезаре Борджиа, его неспособность признать силу добра в мире обрекают его на общество этого триумвира. Расточительность гения Ариосто, его расточительство

божественных даров по пустякам, отсутствие у него благородных чувств, его легкое согласие с условиями общества, против которых он должен был бы решительно протестовать, относят его, хотя и незаслуженно, к тому же сообществу. [489]

Пьетро родился в Ареццо в 1492 году. Его предполагаемый отец был дворянином этого города по имени Луиджи Баччи. Его мать, Тита, была горожанкой, чей портрет, написанный в виде Девы Благовещения, украшал дверь церкви Святого Пьетро. Мальчик, "родившийся", как он впоследствии хвастался, "в больнице с духом короля", провел свое детство в Ареццо вместе со своей матерью. У него не было образования, кроме того, которое он, возможно, подхватил у мужчин, часто посещавших дом Титы, или у художников, нанимавших ее в качестве натурщицы. Греческому и латыни он ничего не знал ни сейчас, ни впоследствии. Прежде чем стать мужчиной, ему пришлось покинуть родной город — по одним сведениям, из-за того, что он сочинил и произнес непристойный сонет об индульгенциях, по другим - из-за того, что он ограбил свою мать. Он сбежал в Перуджу и зарабатывал на жизнь переплетом книг. Здесь он познакомился с Фиренцуолой, как явствует из письма от 1541 года, в котором он намекает на их совместные юношеские шалости в университете. Один из подвигов Аретино в Перудже стал знаменитым. "Заметив в одном популярном месте на городской площади картину, на которой Магдалина была изображена у ног Христа с распростертыми руками и в позе страстной скорби, он тайком подошел и нарисовал лютню у нее в руках". Из Перуджи он пешком добрался до Рима и поступил на службу к Агостино Киджи, под покровительством которого стал полезным Медичи, оставаясь в свите Льва X и Климента VII с 1517 по 1524 год. Этот семилетний период сформировал характер этого человека, и было бы интересно узнать наверняка, чем он занимался. Судя по графическим описаниям римского двора, которые он оставил нам в своей комедии "*Кортиджана*" и его диалоге "*Де ле Корти*", а также по его скромному положению в Перудже, у нас есть основания полагать, что сначала он занимал должность лакея, постепенно поднявшись с помощью лести и низменных искусств до положения доверенного слуги, наполовину фаворита, наполовину слуги. [490] То, что он обладал незаурядными социальными качествами и умел сделать себя приятным благодаря остроумной беседе и приятному общению, очевидно из всего хода его последующей истории. Не менее несомненно и то, что он не позволил ни чести, ни самоуважению помешать его продвижению по службе средствами, которые невозможно описать подробно, но которые открывали самый легкий путь к благосклонности в этом распутном римском обществе. Его собственный огромный аппетит к чувственным наслаждениям, его цинизм и знакомство с низменной жизнью во всех ее формах сделали его близким другом тайных удовольствий великого человека, удобным связующим звеном между дворцом и рагу. [491]

Однако, хотя Пьетро в то время жил в основном в Риме, у него ни в коем случае не было определенного занятия, и его жизнь прерывалась частыми странствиями. Говорят, что он оставил службу у Агостино Киджи, потому что украл серебряный кубок. Говорят также, что он надел капюшон в монастыре капуцинов в Равенне и бросил свое платье в крапиву по случаю избрания Льва на папский престол. Мы слышим о нем, разгуливающим при дворах Ломбардии, всегда ищущем покровительства, поддерживающем себя незаметными для себя средствами, но постепенно прокладываям себе путь к славе и моде, громко заявляя о своих притязаниях на внимание и хвастаясь каждой новой оказанной ему милостью. Вот характерный взгляд на его кочевой образ жизни: [492] "Сейчас я нахожусь в Мантуе у маркиза, и он пользуется таким большим расположением, что отказывается от сна и еды, чтобы побеседовать со мной, и говорит, что у него нет другого удовольствия в жизни; и он написал кардиналу обо мне то, что не

преминет мне сильно помочь". к моей чести. Я также получил подарок в размере 300 крон. Он отвел мне те же самые апартаменты, которые Франческо Мария, герцог Урбино, занимал, когда был в изгнании; и назначил управляющего, который будет прислуживать за моим столом, где у меня всегда бывает несколько высокопоставленных вельмож. Одним словом, большего нельзя было сделать для развлечения величайшего принца. Кроме того, весь Двор боготворит меня. Счастливы те, кто может похвастаться тем, что получил от меня стихи. Милорд приказал скопировать все стихи, когда-либо написанные мной, и я написал несколько во славу его. Итак, я живу здесь и каждый день получаю какие-нибудь подарки, великолепные вещи, которые вы увидите в Ареццо. Но именно в Болонье они начали делать мне подарки. Епископ Пизы заказал для меня мантию из черного атласа, расшитую золотом; ничего не могло быть прекраснее. Итак, я приехал в Мантую как принц. Все называют меня "мессере" и "синьор". Я думаю, что на Пасху мы будем в Лорето, куда маркиз отправляется для исполнения обета; и в этом путешествии я смогу удовлетворить герцогов Феррары и Урбино, оба из которых выразили желание познакомиться со мной".

После избрания Климента VII Пьетро вернулся в Рим с поздравительным сонет в кармане для нового папы. Теперь он приобрел итальянскую репутацию и мог сохранять статус независимого джентльмена, окруженного бандой прихлебателей с сомнительной репутацией, *бардассончи*, *пагги да таверна*, из сатирического сонета Берни. Но несчастье вынудило его внезапно сбежать. Джулио Романо разработал серию непристойных фигур, которые Маркантонио Раймонди выгравировал, а Аретино проиллюстрировал шестнадцать сонетами, описывая и комментируя непристойность каждой картины. Выпущенные в обращение, эти произведения нескромного искусства вызвали возмущение римских прелатов, которые, хотя и благодушно слушали "*Пеше*" Берни или "*Форно*" Ла Каса за закрытыми дверями литературного клуба, не любили публичного скандала. Раймонди был заключен в тюрьму; Джулио Романо поступил на службу к маркизу Мантуанскому, чтобы построить знаменитый палаццо дель Те; а Аретино тайно уехал из Рима на сезон. Из трех соучастников этого акта государственной измены искусству Аретино, несомненно, был самым виновным. И все же у него хватило наглости защитить свои сонеты в 1537 году и обратиться к ним с посвящением, непревзойденным по своему бесстыдству, мессеру Баттисте Затти из Брешии. [493] В этом послании он ставит себе в заслугу то, что добился от Климента VII прощения и освобождения гравера. Как бы то ни было, в 1524 году он попал под особый запрет из-за недовольствия монсеньора Гиберти и был вынужден укрыться у Джованни де Медичи делле Банде Нере. [494] Этот знаменитый генерал был необузданным вольнодумцем. Он по-настоящему привязался к Аретино, сделал его участником своих развратов, отвел ему место даже в своей постели и с восторгом слушал его непристойные импровизации. Состояние Аретино было обеспечено. Выяснилось, что он владел искусством угождать принцам. Он точно знал, как приправить свое раболепие свободой, как польстить великому человеку, потворствуя его страстям и щекоча тщеславие, при этом добавляя острый соус сатиры и притворной прямоты. *Великий Дьявол*, как звали Джованни де Медичи, представил Аретино Франциску I и пообещал, если удача будет к нему благосклонна, сделать авантюриста хозяином его родного города Ареццо. [495]

Общение Аретино с этими могущественными покровителями было прервано коротким визитом в Рим, где он, по-видимому, заключил мир с прелатами. Вероятно, было неудобно продолжать военные действия против человека, который завоевал дружбу короля Франции и величайшего итальянского *кондотьера* своего времени. Но фортуна перестала улыбаться нашему герою в Риме. Случилось так, что он написал непристойный сонет о поваренке, состоявшей на службе у



монсеньора Гиберти, к которому в то же время обращался некий Ахилл делла Вольта. *Браво* отомстил за это оскорбление своей любовнице, подстерегнув Аретино в Трастевере и нанеся ему несколько ударов ножом в грудь и руки. Когда Аретино оправился от ран, он тщетно пытался добиться справедливости против Ахилла. Папа и его сторонники отказались вмешиваться в эту позорную ссору. Аретино снова удалился из Рима, поклявшись отомстить Клименту, которого он поносил изо всех сил в непристойных пасквилях и клеветнических разговорах. [496]

Теперь он оставался при Джованни де Медичи вплоть до смерти этого генерала в 1526 году. Великий полководец умер на руках Аретино в Мантуе от ранения, нанесенного неизвестным аркебузистом в армии Фрундсперга. [497] Этот несчастный случай решил Аретино больше не полагаться на покровительство принца. Ему было тридцать два года, и он приобрел исключительную репутацию во всей Италии благодаря социальному юмору, острому остроумию и литературным способностям. Хотя ему и не хватало личной храбрости, как показало дело Ахилла делла Вольта, он ухитрился придать себе грозный вид, безрассудно злословя; и хотя у него не было ни образования, ни стиля, он умудрялся прослыть выдающимся писателем. Как он достиг такого положения в эпоху пуристов, остается загадкой; у нас нет ничего, что объясняло бы важность, придаваемую его сочинениям в этот ранний период. Его сонеты принесли то, что французы называют скандальным успехом; и распутники, защищавшие его, были не столько требовательны к литературной эlegantности, сколько стремились позабавить. Если мы подробно разберемся в обстоятельствах карьеры Аретино, то обнаружим, что он снискал расположение ряда принцев — маркиза Мантуи, герцогов Феррары и Урбино, Джованни Медичи и короля Франции, — которые были достаточно могущественны, чтобы придать авантюристу моду и поставить его в положение, при котором было бы опасно оспаривать его притязания, но которые не отличались выдающимся литературным вкусом. При дворе двух Медичи в Риме, которые требовали от Аретино большей учености и утонченности, чем те, которыми он обладал, он так и не обрел твердой опоры; и это, возможно, было главной причиной его вражды к Клименту. Фактически, он стал главным паразитом, самым остроумным и блестящим спутником разврата при менее культурных итальянских дворах. Теперь он решил использовать эту репутацию в своих целях. С того момента, как он удалился в Венецию в 1527 году, решив прокормить себя литературным трудом, и до своей смерти в 1557 году он пользовался огромным доходом, взимая дань с королей и знати, живя в расточительном великолепии, переписываясь с самыми выдающимися людьми всех наций и диктуя свои собственные условия обществу, которому он попеременно льстил и оскорблял. История этих последних тридцати лет, которую можно ясно прочесть в шести объемистых томах его опубликованной переписки и в четырех томах писем, написанных ему, является одним из самых экстраординарных примеров известности и власти, приобретенных в результате рассчитанного обмана и дерзкого разбоя. [498]

Аретино проявил благоразумие, выбрав Венецию для своего постоянного места жительства. В Венеции была большая свобода как жизни, так и слова, чем где-либо в Италии того времени. До тех пор, пока человек воздерживался от политики и не вызывал подозрений у государства, он мог делать и публиковать практически все, что ему заблагорассудится, не опасаясь вмешательства и какой-либо серьезной опасности со стороны инквизиции. Для флибустьера типа Аретино Венеция представляла собой как раз самую выгодную гавань, откуда он мог совершать вылазки и грабительские набеги и куда он всегда мог вернуться, чтобы спокойно отдохнуть под крепостным валом гордого политического безразличия. Его величие заключалось в точной оценке общества, в котором он теперь намеревался жить с помощью



литературных спекуляций. Его острый здравый смысл позволил ему понять силу прессы, которая до сих пор намеренно не использовалась в качестве орудия нападения и вымогательства. В другой части этой книги мы видели, какой важной отраслью литературы были инвективы гуманистов, как широко они читались и какое впечатление производили на общество. Обличительные речи Поджо и Филельфо распространялись в рукописном виде; но теперь типография работала в полную силу, и Аретино понял, что он мог бы зарабатывать на жизнь, печатая угрозы и клевету попеременно с панегириками и личными панегириками. Громоздкая трехэтажная инвектива должна быть сведена к управляемой форме эпистолярной торпеды и канонерской лодки. Распространение клеветы и превращение ее в нетленную путем печатания было угрозой, с которой он обратился к обществу. Он мудро рассчитал, какое беспокойство вызовет случайное появление язвительных брошюр, изобилующих личностями, у итальянцев, которые в ту эпоху были ничем иным, как нацией читателей. В то же время он принял меры для обеспечения своей собственной безопасности. Называя себя добрым христианином, он щедро приправлял свои сочинения священными именами; и, хотя у него было не больше настоящей религии, чем у фра Тимотео в *"Мандраголе"* Макиавелли, он публиковал благочестивые романы под названиями *"Я - либри гуманности Христа"*, *"Я - место покаяния Давида"*, *"Генези Пьетро Аретино"*, *"Жизнь Катерины Верджин"*, *"Жизнь Марии Верджин"*, *"Жизнь Святого Томмазо Синьора д'Аквино"*. Эти книги, вышедшие из-под того же пера, что и *Sonetti lussuriosi* и порнографические *Ragionamenti*, были оскорблением благочестия. И все же они служили своему автору щитом, за которым он пускал стрелы своей клеветы и продолжал более приятную игру по зарабатыванию денег, потворствуя распущенности или играя на трусости богатых. [499]

Аретино, который мог похвастаться, что только что отказался от лестного приглашения маркиза Монферратского, был с почетом принят государством Венеция. Вскоре после своего прибытия он написал дожу Андреа Гритти следующее: [500] "Я, который, находясь на свободе в столь великом и добродетельном государстве, теперь узнал, что значит быть свободным, отныне и навсегда отвергаю суды и здесь создаю свою постоянную обитель на годы, которые мне еще остались; ибо здесь нет места измене, здесь благосклонность не может быть невозможна". правильно причинять вред, здесь жестокость проституток не оказывает влияния, здесь наглость женоподобных бессильна повелевать, здесь нет грабежей, нет насилия над личностью, нет убийств. Посему я, вселявший ужас в королей, я, вернувший доверие добродетельным людям, вручаю себя вам, отцам вашего народа, братьям ваших слуг, сынам истины, друзьям добродетели, спутникам чужеземцев, столпам религии, блюстителям вашего слова, исполнителям правосудия, сокровищницам милосердия и подданным милосердия". Затем следует длинная тирада в том же высокопарном стиле о величии Венеции. Дож взял Аретино за руку, примирил его с Климентом и веронским епископом и заверил его в защите до тех пор, пока знаменитый писатель решит сделать город лагун своим домом. Луиджи Гритти, сын дожа, назначил ему пенсию, и хотя приглашения поступали от иностранных дворов, Аретино решил остаться в Венеции. Он знал, что сама необычность его решимости в эпоху, когда литераторы искали покровительства княжеских домов, позволит ему вести ту игру, которую он задумал. Он также не мог забыть унижения, которое претерпел ранее на придворной службе. "Только позволь мне перевести дух вне этого ада! Ах! твой двор! твой Двор! На мой взгляд, здешнему гондольеру живется лучше, чем тамошнему камергеру. Взгляните вы на того бедного ожидающего человека, измученного холодом, измученного жарой, стоящего по воле своего хозяина — где огонь, чтобы согреть его? где вода, чтобы освежить его? Когда он заболит, в

какую палату, в какую конюшню, в какую больницу его возьмут? Дождь, снег, грязь! Фу, человеку невыносимо скакать в такую погоду со своим покровителем или по его поручениям. Подумайте, как жестоко показывать бороду, отросшую на службе у простых мальчишек, насколько жалки седые волосы, когда юность и возмужалость были потрачены на безделье за столами, в дверях прихожей и уборных? Здесь я сижу, когда устаю; когда я голоден, ем; когда чувствую желание, сплю; и все часы послушны моей воле". [501] Он упивается ощущением собственной свободы. "Моя искренность и моя добродетель, которые никогда не могли смириться ни с ложью, поддерживающей Римский двор, ни с царящими в нем пороками, нашли благосклонность в глазах всех князей мира. Императоры, слава Богу, не папы, а короли-кардиналы! Поэтому я наслаждаюсь их щедростью, вместо того чтобы потакать лицемерию священников, которые действуют как распутники и потворствуют нашим душам. Посмотрите на Кьети, паразита покаяния! Посмотрите на Верону, шутов благочестия! Они, по крайней мере, разрешили сомнения, в которых их амбициозное притворство держало тех, кто верил, что один не примет шляпу, а другой не замыслил этого. Тем временем я благодарю Бога за то, что я такой, какой я есть. Ненависть рабов, злоба амбиций больше не окружают меня. Я ни у кого не отнимаю время. Мне не доставляет удовольствия видеть, как мои соседи ходят голыми по миру. Более того, я делюсь с ними даже рубашками, которые снимаю со спины, корочкой хлеба на своей тарелке. Мои служанки - мои дочери, мои лакеи - мои братья. Мир - это великолепие моих покоев, а свобода - мажордом моего дворца. Я ежедневно вкушаю хлеб и радость; и, не желая быть более значимым, чем я есть, живу в поте лица своими чернилами, блеск которых никогда не угасал ни от вспышек злобы, ни от тумана зависти". [502] В другой раз он разражается ликующими описаниями собственного великолепия и популярности. "Я клянусь вам крыльями Пегаса, что, хотя многое из того, что могло дойти до ваших ушей, вы не слышали и половины гимна моей знаменитости. В мою честь отчеканены медали; медали из золота, серебра, латуни, свинца, лепнины. Мои черты высечены на фасадах дворцов. Мой портрет выбит на футлярах для гребней, выгравирован на ручках зеркал, расписан майоликой. Я второй Александр, цезарь, Сципион. Более того: я скажу вам, что некоторые виды бокалов, которые делают в Мурано, называются Аретинами. Аретин — это название, данное породе початков - в честь того, что один из них папа Климент прислал мне, а я подарила герцогу Фредерику. Они окрестили маленький канал, который протекает рядом с моим домом на Каналоццо, Рио-Аретино. И, чтобы заставить педантов лопнуть от ярости, помимо разговоров об аретинском стиле, три девицы из моего дома, которые оставили меня и стали леди, будут известны только как Аретины". [503]

Эти поздравления с самим собой не были праздным хвастовством. Его дворец на Большом канале был переполнен слугами мужского и женского пола, посетителями, дорогими произведениями искусства и подарками, полученными со всех концов Италии и Европы. Отборные вина и самые изысканные яства — редких птиц, нежные фрукты и овощи не по сезону — доставлялись специальными посыльными для оформления его банкетов. Здесь он держал дом открытым, наслаждаясь обществом двух своих закадычных друзей, Тициана и Сансовино, развлекаая великолепных венецианских проституток и приветствуя светских или образованных людей, которые совершали длительные поездки, чтобы навестить его. [504] "Если бы я тратил на сочинение только треть времени, которое я трачу, типографии ничего бы не делали, кроме как занимались выпуском моих работ. И все же я не смог бы написать так много, если бы захотел; так огромна толпа, которая постоянно приходит посмотреть на меня. Мне часто приходится вылетать из собственного дома и оставлять зал ожидания наедине с самим собой". [505] "Так много лордов и джентльменов вечно врываются ко мне со своими приставаниями, что мои

лестницы истерты их ногами, как Капитолий колесами триумфальных колесниц. Турки, евреи, индийцы, французы, немцы, испанцы стекаются посмотреть на меня. Вы можете себе представить, сколько приходит итальянцев! Я ничего не говорю о простом народе. Вы не смогли бы найти меня без толпы монахов и священников. Я стал Оракулом Истины, Секретарем Вселенной: каждый приносит мне рассказ о своем увечье от того или иного принца или прелата". [506] Такая роскошная жизнь требовала большого кошелька, а у Аретино не было ничего, кроме собственных мозгов, на которые можно было жить. Тем не менее, за счет продажи своих книг и взносов, взимаемых с великих людей, он накапливал годовой доход, достаточный для его нужд. "Благодаря их величествам Испании и Франции, с добавлением ста крон пенсии, назначенной мне маркизом Васто, и такой же суммы, выплачиваемой принцем Салерно, у меня есть шестьсот крон постоянного дохода, помимо тысячи или около того, которые я получаю ежегодно на кипу бумаги и бутылку чернил". [507] В другом месте он говорит, что в течение восемнадцати лет "алхимия его пера извлекла более двадцати пяти тысяч крон из внутренностей различных принцев". [508] Было подсчитано, что за свою жизнь он воспользовался шантажом на сумму около 70 000 крон, или значительно больше миллиона франков, не считая своего строго профессионального заработка. Все это богатство он растратил, как только оно попало к нему в руки, громко хвастаясь своей расточительностью, как будто это была добродетель. Он великолепно одевался и не отказывал себе ни в каких чувственных удовольствиях. В его доме был целый гарем женщин, преданных его личным удовольствиям и удовольствиям, по-видимому, его близких друзей. У него было много незаконнорожденных дочерей, которым он дал приданое. Более того, он был щедр к бедным людям; и, растрачивая деньги в первую очередь на свои пороки, он уделял должное внимание своей репутации щедрого человека. [509] Бастард из Ареццо хвастался, что родился в больнице с душой короля. [510] Однако он ничего не понимал в настоящем великодушии; его милосердие было частью безрассудства, которое заставляло его выбрасывать блага удачи на ветер, как только они появлялись, — часть характера *великого сеньора, который* он стремился присвоить. [511]

Приведение полного списка подарков, сделанных Аретино и подтвержденных им в своей переписке, истощило бы терпение читателя. Цепи, драгоценности, лошади, картины, дорогие ткани, кубки, зеркала, столовые деликатесы, вина — ничто не доставляло ему недостатка; и чем больше он получал, тем громче кричал: "Дай, дай, дай!" Едва ли был правящий принц в Европе, едва ли знатный человек в Италии, который не прислал бы какое-нибудь подношение в свою святыню. Султан Солиман, пират Барбаросса, папа римский, император были среди его данников. [512] Императрица подарила ему золотой ошейник стоимостью в триста крон. Филипп, инфант Испании, подарил ему еще один подарок стоимостью в четыреста долларов. Франциск I подарил ему еще более дорогую цепь, выкованную из чистого золота, с которой свисал ряд покрытых красной эмалью язычков с надписью *Lingua ejus loquetur mendacium*. Аретино получал эти подарки из рук послов и надевал их, когда позировал Тициану или Тинторетто для своего портрета. Вместо того чтобы возмущаться двусмысленным комплиментом девизу французского короля, он наслаждался им. Ложь, не менее чем лесть, была одним из открыто признаваемых видов оружия в его арсенале. [513] На медалях, отчеканенных в его честь, он именовал себя *Divus P. Aretinus, Главный Жгутик*, Божественный Пьетро Аретино, Бич принцев. Другая надпись гласила: *I Principi tributati dai popoli il Servo loro tributano* — Князья, взимающие дань со своего народа, приносят дань своему слуге. И вот Аретино восседает на троне, а знатные клиенты ставят к его ногам золотые вазы. [514]

Невероятно, что можно было терпеть столь явное высокомерие, непостижимо, как такой хвостун пользовался этим очарованием. Что могли приобрести или потерять императоры и короли под пером Аретино? В чем заключался секрет его могущества? На эти вопросы до сих пор не дано удовлетворительного ответа. На самом деле эта загадка не допускает решения. В случае с Аретино мы имеем дело со слепым движением "лучшей вульгарности", выражающим себя как мода; и нет ничего более трудного для понимания, чем мода ушедшей эпохи. [515] Престиж, которым пользовались такие люди, как Калиостро, С. Жермен или Бо Нэш, совершенно неисчислимы. Тем не менее, можно дать некоторый отчет о том, что, по-видимому, было методом Аретино. Он усердно поддерживал репутацию человека безрассудной свободы слова. Он громко трубил о своем намерении злословить, когда и где ему заблагорассудится. Он провозгласил себя поборником правдивости, утверждал, что нет ничего более ужасного, чем те истины, которые он должен был сказать, и объявил себя "Цензором мира", врагом порока, защитником добродетели. Завладев вниманием общества этими предварительными фанфаронадами, он перешел к высмеиванию Двора в целом и очернению нравов принцев, не упоминая никого в частности. [516] Таким образом, сложилось мнение, что Аретино - опасный человек, писатель, которого разумнее было бы иметь на своей стороне, и который, если его не расположить к себе, может сказать что-нибудь в высшей степени неприятное. [517] В его эпиграммах было достаточно остроты, в хлесткой, грубой, язвительной жестокости его стиля, чтобы сделать его атаку грозной. Люди шарахались от этого, как сейчас шарахаются от статей в некоторых клеветнических еженедельных газетах. Аретино был признан Цербером, в которого следует швыряться подачками. Соответственно, вошло в обычай делать ему подарки и назначать пенсии. Затем было обнаружено, что если он пользовался пером, смоченным в купоросе, для своих врагов, то у него в запасе было золотое перо для своих покровителей, из которого непрерывно сочился грязный мед лести. [518] Послать ему солидный гонорар было верным способом получить обличительное послание, в котором Бич князей возносил своего сиюминутного благодетеля до небес. Одним словом, искусство Аретино состояло в том, чтобы заставить каждого посетителя поверить, что бдительный сатирик чужих пороков воздал должное только ему одному и что его похвалы были вырваны из уст правды благодаря исключительным заслугам. Дело в том, что, хотя Аретино переписывался со всеми принцами Европы и по меньшей мере с тридцатью кардиналами, его письма - не что иное, как череда грубейшей лести. Тут и там есть намек на то, что благодетелю лучше ослабить завязки своего кошелька, если он хочет, чтобы поток подхалимства продолжался. Когда Цербер долго лает без подачки, мы слышим сердитое рычание, угрозу, отрывистый и злобный рык из-за золота. [519] Но как только подарок был отправлен, процесс подлизывания возобновляется. Таким образом, с помощью терроризма и поедания жаб, подхалимажа и травли, наглых требований денег и не менее наглых утверждений о своей власти навлекать позор или славу, негодяй заполучил общество в свое распоряжение. Он хвастался, и не без оснований, что из своего кабинета в Венеции может перевернуть мир несколькими строчками, нацарапанными ручкой на листе бумаги. Что остается непостижимым, так это то, что его инвективам или панегирикам придавалась какая-либо ценность - что выдающиеся люди платили ему за последнее и опускались до того, чтобы осуждать первое. Но бояться Аретино стало модой, добиваться его расположения, превозносить его. Эту моду возглавляли Франциск I и Карл V. Другие принцы последовали его примеру. Карл хотел посвятить Аретино в рыцари, но авантюрист отказался от бесплодной чести. Юлий III. сделал его рыцарем Святого Петра с небольшой пенсией. Генрих VIII. послал ему кошелек с 300 кронами для посвящения. [520] Поговаривали даже о возведении его в сан кардинала и использовании его талантов на служении Церкви. [521] Никому и в голову

не приходило обращаться к нему без префикса *Дивино*. [522] И все же, все это время каждому в Италии было известно, что Аретино был потворником, трусом, лжецом, развратником, который погряз во всех похотях, продал себя, чтобы творить все зло, и спекулировал на самых грубых страстях, самых низменных диковинках, самых мерзких пороках своего времени. [523]

Иногда он встречался с людьми, достаточно крепкими, чтобы обращаться с ним так, как он того заслуживал. Английский посол в Венеции избил его дубинкой до полусмерти. Пьетро Строцци пригрозил убить его, если он покажется за границей, и Аретино держался поблизости до тех пор, пока *кондотьер* оставался в Венеции. Тинторетто предложил написать его портрет; и когда он завел парня в свою мастерскую, мрачно снял с него мерку абордажной саблей. Аретино никогда не обижался на эти оскорбления. Каким бы хулиганом он ни был, он склонялся перед ударами и целовал руку, осмелившуюся ударить его. Мы уже видели, как он дождался смерти Берни, прежде чем отомстить за знаменитый сонет. Все это делает всеобщее преклонение общества перед "божественным Аретино" еще более непонятным. Мы можем только сравнить обращение, которому он подвергся, со смесью презрения и лести, побоев палками и приглашений, которыми в настоящее время осыпают редакторов скандальных журналов.

Чудо диктатуры Аретино еще больше усиливается тем фактом, что он играл картами на столе. Его послания постоянно печатались — фактически, отправлялись в типографию сразу после написания. Здесь весь мир мог видеть работу его ума, его лицемерие, его противоречия, громогласность его требований золота, грубость и универсальность его лести, его циничную непристойность, его имитацию поверхностного и отвратительного благочестия. И все же, чем больше он публиковал своей корреспонденции, тем громче становилось одобрение общества. Гениальный шарлатан знал свою публику и завоевал ее расположение бесстыдством, которое погубило бы более осторожного самозванца. Некоторые из его писем — шедевры адской злобы. Маркиза Пескара умоляла его изменить образ жизни и посвятить свои таланты только религии. [524] Вот как он отвечает ей: [525] "Мне доставляет удовольствие, скромнейшая леди, что религиозные произведения, которые я написал, не противоречат вашему здравому смыслу. Ваши сомнения, хвалить меня или порицать за то, что я трачу свои таланты на что-либо иное, кроме изучения священного писания, вызваны тем самым превосходным духом, который побуждает вас желать, чтобы каждая мысль и каждое слово были обращены к Богу, поскольку Он — податель добродетели и интеллектуальной силы. Я признаю, что становлюсь менее полезным для мира и менее приемлемым для Христа, когда растрачиваю свою энергию на лживые мелочи, а не на вечные истины. Но все это зло вызвано удовольствиями других и моими собственными потребностями; ибо, если бы государи были так же истинно благочестивы, как я беден, я бы не писал ни о чем другом, кроме *Misereres*. Превосходная моя госпожа, не все мужчины одарены милостями божественного вдохновения. *Они* постоянно горят похотливыми желаниями, в то время как *вы* ежечасно разгораетесь ангельским огнем. Для *вас* церковные службы и проповеди — то же самое, что музыка и комедии для *них*. *Вы* не повернули бы головы, чтобы взглянуть ни на Геркулеса на погребальном костре, ни на Марсия без кожи, в то время как *они* вряд ли стали бы держать Святого Лаврентия на решетке или освежеванного Бартоломею в своей спальне. Вот мой закадычный друг Бручоло; пять лет назад он посвятил свою Библию королю, который называет себя Самым верующим христианином, и все же у него не было ответа. Возможно, книга не была ни хорошо переведена, ни в хорошем переплете. По этой причине моя *Кортиджиана*, получившая от его Величества знаменитую золотую цепь,



воздержалась от смеха над его *Ветхим Заветом*, ибо это было бы неприлично. Так что, как вы видите, я должен быть извинен, если сочиняю шутки для заработка, а не со злой целью. Как бы то ни было, пусть Иисус внушит вам мысль выплатить мне через господина Себастьяно из Пезаро, от которого я получил ваши тридцать крон, остальное, что я должен, по моему слову и чести. Из Венеции. 9 января 1537 года".

Это письмо, представляющее собой длинную череду насмешек и лицемерных сарказмов, в полной мере отражает высокомерие Аретино. И все же знаменитая и набожная дама, которой оно было адресовано, позволила автору — таков был необъяснимый авторитет этого человека — остаться ее корреспондентом. Коллекция его писем содержит несколько писем, адресованных Виттории Колонна, датированных более поздним 1537 годом. [526] Не менее примечательными были отношения Аретино с гордым, обиженным, одиноким Микеланджело. Выражая глубочайшее восхищение гением Буонарроти, утверждая, что "в мире много королей, но один только Микеланджело", Аретино потребовал от могущественного скульптора рисунки и дал ему совет относительно его картин в Сикстинской капелле. Вместо того чтобы отнестись к этим дерзким заигрываниям молчанием или дать заслуженный отпор, мы получили письмо Микеланджело, адресованное "М. Пьетро, мой господин и брат" с просьбой к диктатору написать что-нибудь о нем: [527] "Я не только дорожу этим, но и умоляю вас сделать это, поскольку короли и императоры считают высшей милостью упоминание об этом вашим пером". Было ли это глубиной смирения, или вершиной иронии, или это было молчаливое согласие благородной натуры, слишком распространенное, чтобы его можно было рассматривать в свете разума? Пусть решают те, кто читал часть писем Аретино своему "исключительно божественному Буонаруото". Что касается меня, то, несмотря на их странный, но характерный сплав запугивания и подобострастия, я нахожу в этих посланиях следы самого респектабельного качества Аретино — его преклонения перед искусством и его личной привязанности к великим художникам. Можно сказать мимоходом, что нигде он не проявляет себя так хорошо, как в посланиях к Сансовино и Тициану, людям, от которых он мог извлечь выгоду, но косвенно, и к которым он цеплялся инстинктивно за то, что было самым верным и искренним в его натуре. Поэтому не исключено, что Микеланджело отдавал должное его искренности и, вместо того чтобы возмущаться его назойливостью, был готов принять его ухаживания в добром духе. [528]

До сих пор мы имели дело с отношением Аретино к монархам, дамам и важным людям в мире искусства. То, что он должен был навязываться им, удивительно. Но его положение в литературной республике дает еще более странную пищу для размышлений. В век литературной утонченности и классической эрудиции это необразованное дитя народа присвоило себе славу выдающегося автора, и его притязания признали такие люди, как Бембо, Варчи, Мольца, Спероне. [529] Все академии Италии сделали его своим членом с необычайными почестями, и он переписывался со всеми выдающимися писателями. Он обращался с учеными своего времени так же, как обращался с итальянскими князьями, коллективно обвиняя их в педантизме и осыпая каждого в отдельности эпитетами *божественный*, *divinissimo*. Со свойственной ему пронизательностью Аретино понял, как управлять публикой, идя вразрез с предрассудками своего века и провозглашая свою независимость от его принципов. Он решил завоевать известность контрастом, пикантностью стиля, утверждением своего индивидуального характера, тем, что Макиавелли называл *virtù*. Как раньше он хвастался низостью своего происхождения, так теперь упрекал себя в своем невежестве. Он выставял напоказ, что не знает ни латыни, ни греческого, высмеивал



пуристическое почитание Петрарки и Боккаччо, которые тогда были в моде, и утверждал, что его материнское остроумие было лучшим источником вдохновения. Эта дерзость оказалась успешной. В то время как стилисты того времени доводили свои труды до совершенства, он выражал те мысли, которые приходили ему в голову, словами, которые попадались ему под руку, стремясь только к живости, рельефности и выразительности. Он писал так же, как и говорил, и в результате приобрел заслуженную репутацию человека свежести, остроумия, оригинальности и энергичности. Вот как он диктует условия эпистолярного стиля Бернардо Тассо: [530] "Я, который больше твой брат по доброте, чем ты показываешь себя моим другом по чести, не верил, что безмятежность моего разума когда-либо снова будет омрачена теми облаками, которые после грома и молний разразились молнией, пославшей удар молнии". Антонио Броккардо под землей. Гордость и тщеславие, наверняка, побудили вас сказать превосходному и прославленному Аннибале Каро, что в наши дни ни один автор писем не достоин того, чтобы ему подражали, проницательно намекнув на вас как на подходящего человека, которому следует подражать. Без сомнения, ваше чрезмерное самолюбие в сочетании с вашим невниманием к претензиям других привело вас к такому решению. Я опубликовал "Письма" до вас, и вы позаимствовали свой стиль, насколько он чего-то стоит, у меня. И все же вы не можете воспроизвести даже мою манеру. Мои предложения и сравнения созданы для того, чтобы жить; ваши рождаются мертворожденными в вашем сознании. Пришло время вам скопировать несколько моих знакомых фраз, слово в слово. Что еще вы можете сделать? Ваш собственный вкус скорее склонен к аромату цветов, чем к вкусу фруктов. Вы обладаете изяществом определенного небесного стиля, подходящего для эпитафических од и гимнов. Но вся эта сладость неуместна в посланиях, где нам нужна выпуклость вымысла, а не яркие арабески искусственности. Я не собираюсь ни петь дифирамбы себе, ни говорить вам, что достойные люди должны отмечать мой день рождения белым мелом — я, кто, не рыская по почтовым дорогам, не сопровождая придворных, не отрываясь от своего кабинета, сделал каждого живущего герцога, принца, суверена данником своей добродетели — я, кто по своему усмотрению пользуется славой во вселенной — я, чей портрет почитают, чье имя чтут в Персии и Индии. Заканчивая это письмо, я приветствую вас заверением, что никто, насколько можно судить по вашим посланиям, не обвиняет вас из зависти, в то время как многие, очень многие из сострадания восхваляют вас за то, что вы их написали ". Его литературной самоуверенности не было предела. [531] "Из трех существующих мнений о талантах, благодаря которым живо мое имя, time опроверг одно, которое, услышав, что я не обладаю эрудицией, сочло мои сочинения бессмыслицей, вместе с другим, которое, обнаружив в них некоторый порыв гениальности, подтвердило, что они не мои. Отсюда следует, что остается только одно мнение, а именно, что я, у которого никогда не было наставника, совершенен во всех областях знания. Все это происходит от бедности искусства, которое всегда завидует богатству природы, у которой я заимствую свои концепции. А потому, если ты принадлежишь к числу тех, кто, чтобы лишить меня благосклонности природы, приписывает мне ученость, получаемую в результате учебы, ты обманываешь себя, ибо я клянусь Богом, что с трудом понимаю свой родной язык". Между тем его тирады против пуристов полны превосходного здравого смысла. "О заблуждающаяся толпа, я говорю вам снова, и все же еще раз, что поэзия - это каприз природы в минуты ее радости; она зависит от собственного вдохновения человека, и если оно терпит неудачу, пение поэта - всего лишь бубен без погремушек, колокольня без колоколен. Тот, кто пытается писать стихи, не обладая даром, подобен алхимикам, которые, несмотря на все их трудолюбие и жадность, никогда еще не делали золота, в то время как природа без труда производит его в изобилии, чистым и прекрасным. Берите уроки у того художника, который, когда его спросили, кому он

подражает, указал на толпу живых людей, имея в виду, что он заимствовал свои примеры из жизни и действительности. Это то, что я делаю, когда пишу или разговариваю. Сама природа, секретарем простоты которой я являюсь, диктует то, что я излагаю". [532] И снова: "Я смеюсь над теми педантами, которые думают, что обучение состоит из греческого и латыни, устанавливая закон, согласно которому тот, кто не понимает этих языков, не может открыть рот. Я отошел от прецедентов Петрарки и Боккаччо не потому, что я их не знаю, а потому, что я не хочу терять время, терпение, репутацию в безумной попытке превратиться в их личностей. Истинная цель написания состоит в том, чтобы вместить в пространство половины страницы длинные истории, скучные речи; и мои письма ясно показывают, что я этого добился". "Гораздо лучше пить из собственной деревянной чаши, чем из чужого золотого кубка; и человек производит большее впечатление в своих собственных лохмотьях, чем в краденом бархате. Какое мы имеем отношение к собственности других людей?" [533] "Какое отношение мы имеем к словам, которые, однако, когда-то были в обиходе, теперь вышли из моды?" [534] Временами он раздражается яростными оскорблениями в адрес эрудиции: "Эти педанты, ослы, изучающие чужие книги, которые, уничтожив мертвых, не успокоятся, пока не распнут живых! Именно педантизм убил герцога Алессандро, именно педантизм бросил кардинала Равенны в тюрьму и, что еще хуже, разжег ересь против нашей веры устами этого архидеянта Лютера. [535] Это достойно восхищения. Это проникает в самую суть вопроса. Обостренный своей враждебностью к знаниям, которых он не разделял, и ребяческими аспектами, которые он справедливо высмеивал, этот пронизывающий критик способен понять, что и итальянское тираноубийство, и немецкая реформация берут свое начало в гуманистическом движении пятнадцатого века. Он в равной степени испытывает отвращение к обоим последствиям. Эрудиция портит спорт, ужесточает стиль, вторгается в развлечения княжеств и папств, которые порождают похоть, которой живет Аретино.

Аретино хвастался, что сочинял так же быстро, как перо скользило по бумаге, и что в его кабинете не было справочников — ничего, кроме листа бумаги и бутылочки чернил, которые были необходимы, чтобы увековечить бурлящие фантазии его мозга. Его комедия *о философе* была написана в десять утра; "*Таланта*" и "*Ипокрита*" - в "часах, лишенных сна в течение, возможно, двадцати ночей". [536] Ссылаясь на свою более раннюю фертильность в 1537 году, он говорит: [537] "Старость начинает затуманивать мои мозги, и любовь, которая должна была бы их пробудить, теперь отключает их спать. Раньше я сочинял по сорок строф за утро; теперь я с трудом могу сочинить одну. Мне потребовалось всего семь утра, чтобы сочинить *Псалмы*; десять - для *Кортиджаны* и *Марескалько*; сорок восемь - для двух *Диалогов*; тридцать - для *Жизни Христа*". Неизбежные последствия этой поспешности заметны во всех его композициях. Аретино не оставил ничего художественно законченного, ничего, на что сейчас можно указать в оправдание его необычайной известности. Его сонеты недостойны презрения. Холодные, негармоничные, напыщенные, натянутые, аффектированные, они демонстрируют худшие пороки, которым подвержен этот вид поэзии. Его *Капитолий*, хотя он сравнил их с "колоссальными статуями из золота или серебра, где я вырезал формы Юлия, папы римского, Карла, императора, Екатерины, королевы, Франческо Марии, герцога, с таким искусством, что очертания их внутренней природы становятся рельефными, мускулы их воли и целеустремленности проявляются в игре, профили их эмоций становятся заметными" [538] — эти *Капитолии* ни на минуту не выдержат сравнения с Берни. Они грубы и резки по стилю, избиты в чувствах, банальны по концепции, и только с одним выдающимся качеством - определенной грубой плодovитой силой, наглым столкновением и лязгом антитезисов, компенсирующими их

вульгарность. И все же, какими бы они ни были, "*Капитолий*" следует считать лучшим из его стихотворных произведений. О его комедиях я уже говорил. Они всегда будут ценны своими живыми зарисовками современных нравов, свободным сатирическим юмором. *Диалоги*, хотя вряд ли возможно упомянуть о них в приличной исторической книге, отличаются такими же качествами, как правдивость, проницательность, плодотворная энергия, животный дух и откровенность. Вряд ли нужно говорить, что религиозные произведения Аретино ничего не стоят или даже хуже. Дерзкие романы, написанные одним из самых беспринципных людей, откровенно признанные их автором тканью "поэтической лжи", нам остается только удивляться, как они могли обмануть суждение и извратить вкус действительно возвышенных натур. [539] То, что маркиза Пескара приветствовала грубые выдумки о Жизни Святой Екатерины, которые, по признанию Аретино, были написаны им из собственной головы, как произведение действенного благочестия, остается одним из чудес той необыкновенной эпохи.

В чем же тогда, наконец, можно спросить, заключалась заслуга Аретино как автора? Почему мы вообще ссылаемся на него при написании истории литературы шестнадцатого века? Ответ можно дать в двух словах — оригинальность и независимость. Аретино не зря хвастался, что доверяет только природе и материнскому уму. Его интеллектуальное отличие состояло именно в этой уверенности в себе в тот момент, когда литературный мир был предан педантической щепетильности и формальностям академических предписаний. Сочиняя без страха предстать перед глазами педагогов - стремясь, как он говорит, к рельефности, экспрессии, силе и блеску фразы, он создал манеру, одновременно необычную и привлекательную, которая превратилась в насмешку над претензиями пуристов. Он обладал мужеством своей личности и наложил отпечаток на свой стиль самой формой и напором самого себя. Как писатель, он продемонстрировал то, чего Макиавелли требовал от человека действия — *virtù*, или мужественность уверенности в себе. В этом был секрет его успеха. Та же смелость и независимость характеризуют все его высказывания — его критику искусства и литературы, его восхищение красотой природы. В некоторых письмах, написанных художникам и скульпторам, и в описании венецианского заката, уже цитировавшемся в этой книге, мы прослеживаем зарождение настоящей и естественной школы критики, предсказание спонтанности Дидро и Анри Бейля. Эта естественность выражения не спасла Аретино от вопиющей безвкусицы. Его письма и вступительные слова изобилуют запутанными метафорами, экстравагантными *кончетти* искусственными украшениями. Кажется, для него невозможно приложить перо к бумаге, не придумав чудовищных и нелепых перифраз. И все же литературная непристойность, которая была бы наигранностью у любого другого и которая стала наигранностью у его подражателей, была верна натуре этого человека. Он не мог быть верен себе без фальши в высказываниях, потому что ему была присуща неискренность, и это не было завуалировано схоластической точностью или выученной чистотой фраз.

Большую часть безвкусицы позднего Возрождения (тропы Марини и абсурдности *сеичентисмо*) можно объяснить очарованием, которое вызывает это странное сочетание искусственности и естественности в стиле, отличающемся энергией. Кто, например, не чувствует, что манеры наших эвфуистических прозаиков затенены следующим отрывком из введения к *Таланте*? [540] В прологе, когда опускается занавес, он посвящает зрителей в свои тайны и сообщает им, что долго колебался, кого из Бессмертных Богов изобразить. Марс, Юпитер, Феб, Венера, Меркурий и весь Пантеон последовательно отвергались по разным соответствующим причинам, пока не появился Бог Любви. "Когда, наконец, настала очередь Купидона, я немедленно сказал "Да"! и, дав такое согласие, я почувствовал, как за моими плечами вырастают крылья, на боку - колчан,

в руках - лук. В один момент я стал все стали, все огонь, и стремятся быть посуда, что делать с любовью, я бросил взгляд на толпу влюбленных, откуда я только могла видеть, кто на свидание, кто отправляется по своим делам, кто бродит вокруг его хозяйки дома, кто входит через дверь, кто карабкается вверх по стенам, кто масштабирует канат, который прыгает из окна, кто скрывается в ванной, кто берет дубину, кто получит мерин за его старания, кто спрятался за горничной, кого выгнали на отдельные порции-человек, который сходит с ума от тревоги, которая врывается со страстью, кто чахнет в gazing, кто режет носатик в надежде, кто позволяет себе быть обманут, кто тратит кучу денег на свою любовницу, чтобы выглядеть прилично, кто грабит ее за уroda, который подтачивает ее целомудрия с угрозами, которые создает ее с молитвами, которые он рассказал своим успехом, кто скрывает свою удачу, кто укрепляет свой адрес ложью, кто умалчивает истину, кто превозносит пламя, которое горит ему, проклинающий причиной его сердце пожар, который не может есть для горя, кто не может уснуть от радости, кто компилирует сонеты, кто строчит заготовки-Дюк, который увлекается колдовством, кто обновляет наезды, кто берет адвокат с сводниц, кто повязывает пользу на руке, кто-то бормочет на цветок, девчонка коснулась, кто twangles на лютне, кто гудит хор, кто засунет его соперник по телу, которые убивают своих конкурентов, кто ест его сердце для барыня, который умирает от тоски по покушений. Когда я понял вышесказанное, я повернулся к этим женщинам-зачинщицам и увидел, как дьявол (чтобы наказать их за порочные методы, которые они используют по отношению к мужчинам, которые им служат, восхваляют их и обожают) отдает их, как легкие жертвы, педанту, плебею, простаку, психу, груму, неуклюжему клоуну, и определенной чесотке, которая их подхватывает".

Аретино собрал вокруг себя целый класс литературной богемы, олицетворяя греховный юмор не одного итальянского города и сделав этих алчных авантюристов в Венеции своими спутниками. Достаточно упомянуть Никколо Франко, Джованни Альберто Альбиканте, Лоренцо Веньеро, Дони, Лодовико Дольче. В большинстве своем это были писатели-халтурщики, которые зарабатывали на скудные средства к существованию разной работой у книготорговцев и продажей посвящений меценатам. Более или менее успешно они продолжали торговлю, изобретенную и развитую Аретино, оставаясь с ним в близких отношениях, сначала как друзья или секретари, а затем как враги и соперники. Мы уже видели, как Альбиканте использовался для искажения *Иннамораменто* Берни. Этот поэт был уроженцем Милана, опубликовавшим историю войны в Пьемонте, которую Аретино решил высмеять в одной из своих *Капитолий*. [541] Альбиканте ответил другим стихотворением в "*терца рима*", и Аретино, похоже, понял, что встретил достойного противника. Славой Альбиканте было то, что его называли *фурибондо* и *бестиале*. Он демонстрировал полное безразличие к последствиям, абсолютное безрассудство в отношении того, что он делал и говорил. Действительно ли Аретино боялся его, или же он хотел использовать его в деле *Innamoramento* Берни, точно неизвестно. Во всяком случае, он заигрывал с Альбиканте в письме, которое начиналось словами: "Брат мой, ярость поэтов - всего лишь безумие глупости". Антагонисты примирились, и Академия Интронати в Сиене сочла это событие достойным того, чтобы увековечить его в книге: "Поэтическое сражение божественного Аретино и бестиале Альбиканте, сопра Гуэрра ди Пьемонте, и темп лоро, отмечающий неллу Академию гли Интронати в Сиене".

Никколо Франко был уроженцем Беневенто, которого Аретино взял к себе на службу, в качестве своего рода секретаря. [542] Ему не хватало учености, и он нуждался в человеке, способном снабдить его греческими и латинскими цитатами, и который мог бы прикрыть его грубую работу демонстрацией гуманистической эрудиции. Франко взял на себя эту должность; и вполне

вероятно, что некоторые из ранних произведений Аретино о благочестии и учености — например, "*Бытие*" — появились в результате этого неравного сотрудничества. Но их доброе согласие длилось недолго. Франко оказался еще более свирепым негодяем, чем его хозяин. Если Аретино держал литературный кинжал в ножнах, готовый нанести удар, когда того потребовала его полезность, то Франко ходил по миру с обнаженным кинжалом, нанося удары ради спортивного удовольствия. "Я бы предпочел лишиться обеда, — пишет он, — чем забыть почистить ручку, когда мне захочется". Эти двое мужчин не могли жить вместе в союзе. Когда Аретино опубликовал первую серию своих писем, Франко выпустил конкурирующий том, в последнем послании которого, адресованном Envy, он выступил с нападками на своего покровителя. Амброджо дельи Эусеби, *проклятый* аретинец, о котором рассказывали много непристойных историй, ударил Франко ножом, в то время как Аретино публиковал против него инвективу за инвективой в форме писем. Франко покинул Венецию, обосновался на некоторое время в Казале, графстве Монферрат, открыл школу в Мантуе и пустился в тысячу позорных авантур, постоянно сочиняя сатирические сонеты в Аретино. В ходе своих странствий он завершил латинский комментарий к *Приапею*. Эти два произведения вместе — "Столетия сонетов против Аретино" и "Приапические предсказания" — получили широкую известность. Говоря о книге, Тирабощи вынужден сказать, что "существует мало произведений, которые так бесчестят человеческую природу. Самые грубые непристойности, самые распущенные злословия, самое дерзкое презрение к принцам, папам, Отцам Собора и другим влиятельным персонам — вот драгоценные камни, которыми он украсил свой памятник извращенного трудолюбия". Франко оказался настолько несносным для приличного общества, что в конце концов его схватили и без суда и следствия повесили в 1569 году. Любопытный момент в этом осуждении дворняжки заключается в том, что он был ничуть не хуже многих других писак того времени. Но он производил больше шума; у него не было искусства управлять обществом, как у Аретино; он совершил ошибку, доверившись опасному климату Ломбардии и Рима. Его старый хозяин выгнал его из Венеции, и незадачливый негодяй поплатился за свои проступки, став козлом отпущения для людей, которых он ненавидел.

Дони начал свою венецианскую карьеру как друг Аретино, компаньоном которого он был в знаменитой Академии Пеллегрини. Они поссорились из-за подарка, присланного Дони герцогом Урбино, и эксцентричный флорентинец перешел в ряды злейших врагов Аретино. В 1556 году он объявил войну книгой под названием "*Terremoto del Doni Fiorentino*". Предисловие было адресовано "печально известному и порочному Пьетро Аретино, источнику всего зла, вонючей конечности общественной лжи и истинному антихристу нашего века". Вскоре после появления этого тома последовала смерть Аретино. Но Дони продолжал проявлять свою враждебность и за гробом и сыграл важную роль в том, что труды его соперника были подвергнуты церковному запрету.

Мы устали от этих низких литературных распрей. Тем не менее, они составляют неотъемлемую часть истории итальянской цивилизации; и используемый в них язык оскорблений, зародившийся при Аретино и усовершенствованный Дони и Франко, стал образцом бранного стиля в Европе. Книга Дони "Землетрясение с крушением великого Звериного колосса, Антихриста нашего времени" напоминает множество брошюр, опубликованных в Европе во время конфликта Церкви с Реформацией. Мы находим отголосок его напряженных метафор в полемических трудах Бруно и Кампанеллы. Гротескная манера семнадцатого века начинается с Аретино и его спутников, точно так же, как ее надуманное тщеславие можно проследить в ясном языке Гуарини. Гонгора, Марини, Эвфуэс и *Насмешники* из отеля Рамбуэ как бы в зародыше



содержатся в этой маленькой кучке беженцев в Венеции, которые противопоставляют свой ум академическим традициям чистого итальянского вкуса.

О смерти Аретино рассказывается характерная легенда. Говорят, у двух его сестер был дом с дурной славой; и история гласит, что он умер от неумеренного смеха, откинувшись на спинку стула и сломав шею, услышав какую-то непристойную шутку, рассказанную ими. Трудно поверить, что эта история имеет под собой какое-либо основание на самом деле. Мы должны воспринимать это как непристойную выдумку, доказывающую революцию общественного мнения, которая, несомненно, произошла с тех пор, как его книги были внесены в Индекс в 1559 году. Аналогичного содержания эпитафия, которая на самом деле так и не была установлена на его могиле: [543]

Qui giace l'Areteino poeta toscano,  
Che disse mal d'ognun fuorchè di Cristo,  
Scusandosi col dir: non lo conosco.

Черты его лица, хотя и выполненные крупным и не благородным шрифтом, в дальнейшей жизни носили смешанное выражение волка и лисицы; не обошлось и без косвенной сатиры, когда гравер его портрета, Джузеппе Патрини, окружил медальон волчьей шкурой, оскал и раскосые глаза зверя имитировали физиономию человека. Несомненно, это было красивое лицо в молодости, когда, богато одетый в атласную мантию, сшитую для него епископом, и верхом на своем белом коне он рыскал по улицам Реджо рядом с Джованни Медичи, подкручивая иссиня-черную бороду и устремляя свои смелые яркие глаза на продажных красавиц, за которыми они ухаживали в компании. Но толстые губы и открытый чувственный рот, раздутые ноздри и зловещие складки морщин вокруг глаз и носа показывают, что хищный зверь и его аппетит поощрялись жизнью, полной потакания своим желаниям, пока человеческое подобие не уступило место победоносному анимализму. То же самое лицо, одновременно красивое и звериное, которое никогда не забудешь после первого знакомства, высовывается в компании Сансовино и Тициана из бронзовой двери ризницы в церкви Святого Марка. [544] Горельеф, полный жизни и движения, является одним из шедевров Сансовино. И все же здесь это поражает еще большей странностью, чем мифы о Ганимеде и Леде на порталах собора Святого Петра в Риме.

Аретино, по правде говоря, не последняя из аномалий, которые встречаются нам повсюду в итальянском Возрождении. Был ли он хуже, не был ли он даже в некоторых отношениях лучше своего возраста? Насколько отвращение, которое он вызывает, можно объяснить изменившимся вкусом и чувствами? В какой степени легенда об этом человеке, насколько это отделимо от свидетельств его сочинений, была омрачена посмертной злобой и завистью? Вот вопросы, которые возникают у нас в голове, когда мы размышляем о событиях его выдающейся карьеры и спокойно оцениваем его заслуги перед современниками. Противоречия эпохи были сосредоточены в его характере. Он исповедовал христианство того типа, который сформировался в Риме до Контрреформации. Он помогал нуждающимся, ухаживал за больными, давал приданое сиротам и держал открытым дом для нищих. Он был преданным другом таких людей, как Тициан, искренним любителем естественной и художественной красоты, проникательным и восторженным критиком. В то же время он делал все возможное, чтобы развратить молодежь, рисуя порок в пикантных тонах. Он вел жизнь, полную открытого и сладострастного разврата. Он был лжецом, хулиганом, хвастуном, злобным в погоне за личной



неприятно и безжалостным врагом более слабых людей, которые вызывали его неудовольствие. При тех условиях общества, которые породили Чезаре и Лукрецию Борджиа, Пьера Луиджи Фарнезе и Джанпаоло Бальони, неудивительно, что появился писатель, решивший учесть эти условия. Заслуга оригинальности, независимости, полагающегося на себя характера - того, что Макиавелли называл *virtù* - безусловно, принадлежит ему. Это правда, что он добывал средства к роскошному существованию у покровителей, перед которыми заискивал. И все же он превосходил обычное стадо придворных в той мере, в какой не подчинялся ни одному господину, и за всей его лестию скрывался ряд угроз. Социальные болезни, которые выхолащивали людей более слабой натуры, он объяснял своими хищническими аппетитами. Его сила заключалась в сформировавшемся у него ясном представлении о своей собственной цели в жизни и проницательности, с которой он использовал наиболее эффективные средства для ее достижения. Будущее, будь то репутация или литературная слава, не имело никакого влияния на его воображение. Он решил наслаждаться настоящим, и это ему удалось сверх всяких ожиданий. Коррупция сама по себе является своего рода превосходством, когда она совершенная, циничная, осознающая себя. Она несет с собой свое собственное ясновидение, свою собственную философию жизни, свой собственный здравый смысл. Более того, это навязывает общественное мнение и очаровывает общество. Аретино не страдал раздвоением воли. Он никогда не останавливался между двумя блюдами, но воплотил в жизнь идеал *совершенного тристо*. Он соответствовал концепции Гвиччардини о последнем мотиве, который можно описать как культ самого себя. Насмехаясь над всеми людьми, менее целеустремленными, чем он сам, он отделял свое поведение от современных правил моды; диктовал законы тем, кто был выше его по рождению, положению, воспитанию, образованию, морали, вкусу; и подтверждал свою мужественность беспрепятственным потаканием своим личным склонностям. Он был последним, самым совершенным, хотя и самым искаженным порождением ренессансных нравов. Во второй половине XVI века, когда лицемерие подобно облаку опустилось на неискоренимые пороки Италии, уже не было никакой возможности для формирования героя по типу Аретино.

Таким образом, заканчивая любую оценку Аретино, мы вынуждены отдать должное энергичности этого человека. Не зря даже деградировавшее общество склоняется перед столь автократической диктатурой; и даже среди продуктов гниющей цивилизации нельзя добиться возвышения за счет неразбавленных недостатков. Аретино был обязан своим влиянием подлинным качествам — независимости, которая лежала в основе его высокомерия, острому здравому смыслу, который почти оправдывал его тщеславие, откровенности, которая заставляла его высмеивать пороки, которые он разделял и иллюстрировал. [545] У нас есть множество и неопровержимых свидетельств того факта, что его *Диалоги*, когда они были впервые опубликованы, считались мощными и решительными противоядиями от социальных ядов [546]; и ясно, что даже его религиозные произведения были приняты благочестивым миром как назидательные. Большинство его современников, по-видимому, видели в нем бесстрашного обличителя церковных и гражданских тиранов, друга скромного человека и безжалостного сыщика порока. Неописуемая мерзость *Dialoghi*, фальшивое чувство *Жизни Святой Екатерины*, которые заставляют нас с отвращением отворачиваться от их страниц, не оскорбили вкус его века. Таким образом, хотя он понимал и выражал свою эпоху в ее хулиганстве и распущенности, он стоял вне ее и выше нее, надменно и как властелин справляясь со злом, которое покоряло менее закаленные умы, и с персонажами, перед которыми пресмыкались равные ему. Мы не должны позволять нашей ненависти к его

лживости, нечистоплотности, жестокости и высокомерию закрывать нам глаза на элементы силы и свободы, которые можно разглядеть в нем. [547]

---

## ГЛАВА XVI.

### ИСТОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ.

Легкомыслие ренессансной литературы—контраст представлены Макиавелли—его трезвый стиль—позитивный настрой,—связь его произведений—двое мужчин в Макиавелли, его политической философии—*родина*—место религии и этики в его системе—практичный предмет его произведений—беспринципность—свое понятие о национальности—его отношение к эпохе Возрождения—контраст между Макиавелли и Гвиччардини—Гвиччардини доктриной эгоизма-код итальянских коррупции—связь между этими историками и философиями—Общий характер итальянской философии—средневековье в растворение—переход к современной мысли и науки—это гуманизм противопоставляла Схоластика—Петрарка—Пико—диалогов по вопросам этики—значение греческих и латинских элементов—классическая заменить церковной власти—платонизма, во Флоренции—Фичино—перевод—новый интерес к проблеме жизни Валлы гедонизм—Диалогде *Voluptate*—Аристотель в Падуе и Болонье—арабские и греческие комментаторы—жизнь Пьетро Pomponazzi—его книга бессмертия—его споры—Pomponazzi зрения—Неограниченная вера в Аристотеля—ретроспективе за Аристотеля учение о Боге, мире, человеческой душе три проблемы в аристотелевской системе—универсалы—первый период схоластических спекуляций—индивидуальность—второй период схоластики—Фома Аквинский—природа души—новый импульс, подаваемый на спекуляции Возрождение—Аверроизм—в Латеранском соборе,—это душа бессмертна?—Pomponazzi реконструирует Аристотеля учение с помощью Александра Aphrodisius—душа материальна и смертных месте человека в природе—добродетель-это конец Человека—Pomponazzi на чудеса и духов—его различие между философом и христианином—книга о судьбе—Pomponazzi предшественник—грубый материализм—школы Козенца—Аристотеля орган отказал—атноначчи телезио—Кампанелла, Бруно Церковь души философии в Италии—Итальянский позитивизма.

Литература, которая занимала нас в течение последних девяти глав, - это литература формальная и развлекательная. Рассматривая рыцарскую романтику, аркадский идеал или условия современной жизни, эти поэты, драматурги и романисты преследовали только одну серьезную цель — совершенство своего искусства, богатство и разнообразие своих картин. В сознательном стремлении к красивой форме Полициано и Ариосто, Бембо и Берни, Кастильоне и Фиренцуола, Ласка и Мольца были одинаково серьезны. В остальном они стремились занять свой досуг и доставить вежливому обществу изысканное развлечение. Содержание этой разнообразной литературы имело гораздо меньшее значение для авторов и их аудитории, чем способ ее подачи. Даже когда они брались за какую-то тему, связанную с реалиями жизни, они предпочитали останавливаться на внешнем. В *Кортегуано* и *Галатео*, например, поведение изучается гораздо больше с эстетической, чем с моральной точки зрения. Вопросы, которые

будоражили и разделяли литературные круги, были вопросами учености, стиля, языка. Материя повсюду подчинена выражению; интерес писателя к действительности невелик; сила или склонность мыслить уступает способности к гармоничному конструированию. Эти особенности литературы в целом делают исключения заметными и вынуждают меня, с некоторым риском повторения, посвятить главу тем людям, в которых была сосредоточена спекулятивная энергия расы. Это были историки и небольшая группа метафизиков, которых вполне можно представить одним философом, Пьетро Помпонацци. О флорентийских историографах, от Виллани до Гвиччардини, я уже довольно подробно рассказывал в предыдущей части этой работы. [548] Поэтому я ограничусь повторением тех положений, в которых Макиавелли и Гвиччардини излагали размышления своей эпохи о государственном управлении и законах, управляющих политической жизнью.

Когда мы сравниваем Макиавелли с его современниками, нас поражает отсутствие у него сочувствия к преобладающим художественным увлечениям. Далекий от того, чтобы заикливаться на проблемах дикции, он писал с единственной целью - сделать понятным то, что он хотел сказать. В результате, не думая о выразительности, Макиавелли заново создал итальянскую прозу и первым сформировал монументальный современный стиль. Язык стал, по его мнению, прозрачным и бесцветным средством представления мыслей в уме читателя; и его мысли всегда были как можно меньше удалены от фактов, которые их наводили. Он сам говорит, что во всех случаях предпочитал сущностную реальность факта его модификации фантазией или теорией. [549] Следовательно, его стиль противоположен тому, который культивировали пуристы. Они выражали общие положения орнаментированными и звучными фразами. Макиавелли презирал орнамент и игнорировал ритм того периода. Его самые смелые абстракции представлены четкими очертаниями и рельефностью конкретных вещей. Каждое предложение - это кристалл, сформированный из нескольких, но точных слов спонтанным процессом в его сознании. Она обретает форму из мысли, а не из какого-либо предвзятого типа ритма, к которому должна быть приспособлена мысль. Оно является совершенным или несовершенным в зависимости от того, был ли мыслительный процесс полностью или неполноценно одержан победой над трудностями языка. Это образно только тогда, когда навязываемый факт черпает новую энергию из воображения. Красоту никогда не ищут, она приходит сама собой, как к конечностям и мускулам спортсмена, целью которого было обрести ловкость и силу. Эти качества делают прозу Макиавелли образцом, достойным подражания для всех, кто ценит научную точность.

Стиль - это человек; а стиль Макиавелли был зеркалом его ума и характера. В то время как литературный мир откликался на призыв "Искусство ради искусства", он следовал за Наукой ради Науки. Занятый практическими проблемами, улыбающийся надмирным устремлениям средневековья, презирающий эстетические идеалы Возрождения, он сделал политическую деятельность человека, *человека политического*, объектом исключительного изучения. Его решительное устранение того, что он считал неуместными или отвлекающими обстоятельствами от выбранной области исследований, оправдывает наше причисление его к основателям или предшественникам современного научного метода. Мы можем считать его предпосылки недостаточными, его выводы ложными; но мы не можем ошибиться в положительных качествах его ума среди поколения риториков и художников.

Между работами Макиавелли существует строгая взаимосвязь. Их можно разделить на четыре класса — официальные, исторические, спекулятивные и литературные. К первому относится его

переписка с флорентийским правительством; ко второму - его флорентийская история и несколько второстепенных исследований, "*Жизнь Каструччо*", "*Ритратти*" и "*Методика обучения дука Валентино*"; к третьему - его "*Дискорси*", "*Принципи*", "*Искусство Герры*" и "*Сопрано Рифмы Фи*"<sup>ренце</sup>; к четвертому - его комедии, стихи, роман о *Бельфагоре* и *Описании Чумы*. Знакомые письма следует использовать как ключ к более глубокому пониманию его характера. Они иллюстрируют некоторые моменты его политической философии, объясняют его личные мотивы и проливают много света на его чисто литературные произведения. От них мы узнаем о нем как о друге, отце семейства, члене небольшого социального круга и, наконец, как о вечно беспокоящем претенденте на государственную должность. Какими бы ценными ни были эти письма для изучающего труды Макиавелли, их уничтожение улучшило бы его личную репутацию. Они показывают, что этот человек был ниже мыслителя. Несмотря на логическую последовательность его интеллекта, читая их, мы убеждаемся, что в Макиавелли было две личности. Первый был верным слугой государства, изучал книги и природу человека, основоположником политической философии в современной Европе. Другой был приятным собеседником, опускавшимся до низменных удовольствий и загрязнявшим свою переписку сплетнями, от которых веяло порочной атмосферой флорентийского порока. Эти письма заставляют нас отвергнуть теорию о том, что он писал свои комедии с какой-либо глубокой этической целью или что он лично питал отвращение к моральному разложению, последствия которого, как он указал, ослабляют Италию. Знаменитое послание из Сан—Кашано рисует человека в двух его ипостасях: в один момент он в кожаной куртке играет в азартные игры с мясником или рыщет по улицам Флоренции с Джулиано Бранкаччо; в другой - облачен в мантию сенатора, беседует с принцами, на равных обращается к писателям древности, и пишет произведения, которые ставят его в один ряд с Ариосто и Галилеем. Второй из этих Макиавелли требует нашего исключительного внимания в настоящий момент. Однако необходимо помнить, что первый существовал и был не менее реальным. Только помня об этом, мы можем избежать ошибок тех панегиристов, которые приписывают *Мандраголе* дидактическую цель и отказываются признавать моральную прямоту, проявляющуюся в теории Макиавелли о человеческом поведении. Человек, который думал и чувствовал в частном порядке то, что раскрывают его письма знакомых, не был правильным цензором принципов, управляющих обществом. Мы не можем доверять его моральному такту или вкусу.

Макиавелли не был метафизиком. Он начал с концепции государства в том виде, в каком оно понималось в Италии. Его знакомство с латинскими классиками и с новообразованными монархиями Европы действительно заставили его изменить сложившееся представление. Но он не исследовал конечную причину возникновения политических сообществ и не представил, по его собственному мнению, четкого определения того, что подразумевалось под фразой "*отечество*". Мы осознаем определенное расхождение между идеями Коммуны и расы, Государства и правительства, которое могло бы быть устранено более тщательным предварительным анализом. Между Римской республикой, с одной стороны, и современной нацией, с другой, мы всегда находим итальянский город. С этой точки зрения следует сожалеть, что он не воспринял *Республику* Платона или *Политику*. [550] Он мог бы с помощью такого курса обучения избежать отделения политики от этики, что делает его философию неестественной. Мы должны, однако, помнить, что он не предлагал планировать научную систему. Его работы преследуют практическую цель. Они направлены на достижение великой цели восстановления Италии из состояния слабости и вырождения к месту среди могущественных народов мира. Эта цель изменяет их в мельчайших деталях. Это всегда присутствует в сознании Макиавелли. Это

заставляет его философию принимать форму критики. Это объясняет очевидный разлад между *Discorsi* и *Принципи*. Это позволяет нам понять природу патриотизма, который подчиняет интересы личности политическому органу, даже если государство находится в руках беспринципного автократа. Спасение Италии, а не какой-либо метафизический принцип, является движущим мотивом политических сочинений Макиавелли. И все же мы можем отметить, что если бы он заложил более прочную философскую основу, если бы он более энергично стремился выработать свою собственную концепцию *отечества* и понять законы национального здравоохранения, вместо того чтобы полагаться на такие случайные средства, какие предоставляло почти отчаянное положение Италии, он заслуживал бы лучшего для своей страны и более адекватно достиг бы своей цели.

Хотя Макиавелли не разработал концепцию нации как органического целого, он был проникнут мыслью, знакомой для его эпохи, о том, что все человеческие институты, подобно мужчинам, имеют молодость, возмужалость и период упадка. Оглядевшись вокруг, он увидел, что Италия, из всех европейских наций, дальше всех продвинулась по пути распада. Он называет итальянцев укором и развращенностью мира — *la corruttela, il vituperio del mondo*. Когда он исследует причины этого разорения, его подводят к тому, что (i) моральное разложение своей страны он приписывает Римской церкви; (ii) ее лень и неэффективность в ведении войны - деспотам и наемникам; (iii) ее неспособность справиться с более крупными нациями объясняется отсутствием единой контролирующей силы на полуострове. Нация, утверждает он, не может быть нацией, пока она разделена на независимые и антагонистические государства. Она должна быть объединена под властью монарха, подобного Франции, подчинена влиянию председательствующего содружества, подобного древнему Риму, или объединена в федерацию, подобную швейцарской. Эта доктрина нации, или, используя его собственное выражение, *patria*, в отличие от Коммуны и Империи, была в высшей степени оригинальной в Италии в то время, когда Макиавелли высказал ее. В нем содержалось первое логически обоснованное стремление к независимости в единстве, которое итальянцам было суждено реализовать в период с 1858 по 1871 год. Можно сказать, что он сформировал его, размышляя о римских историках и сравнивая Италию с зарождающимися современными нациями. Понятие этнологии вошло в него не столько как понятие политической и социальной сплоченности. И все же национальность не исключалась, ибо он не представлял себе никакой силы, будь то Империя или Церковь, выше народа, у которого были силы противопоставить себя своим соседям. Целью всех его размышлений было обеспечить населению итальянского полуострова то единство, которое он справедливо считал необходимым для *отечества*, и отсутствие которого составляло их главную неполноценность.

Слово *patria* звучит лейтмотивом его политической армии, и патриот для него является синонимом абсолютно добродетельного человека. Любая энергия, общественная и частная, ценна лишь постольку, поскольку она укрепляет структуру государства. Религия хороша, потому что она поддерживает моральные устои людей. Это мощный инструмент в руках мудрого правителя; и лучшая религия - это та, которая развивает в человеке отвагу и любовь к закону. Он критикует христианство за то, что оно превозносит созерцательные добродетели над энергией практической жизни и поощряет дух смирения. Он сурово осуждает Церковь за то, что она была неверна даже скромному идеалу своих святых и подавала пример распущенного образа жизни. Религия необходима как основа морали; и сама мораль должна поощряться как гарантия той дисциплины, которая составляет силу нации. Нравственная раса сильнее коррумпированной, потому что она с большим уважением относится к закону и социальному порядку, потому что

она с большей радостью принимает общественные тяготы, потому что она более послушна военным постановлениям. Таким образом, и религия, и мораль являются средствами достижения великой цели человеческого существования, которой является напряженная жизнь в единой нации. Вряд ли мне нужно указывать, насколько эта концепция противоречит трансцендентализму средневековья.

Макиавелли восхищается немцами за их дисциплину и трезвость, которые он приписывает силе их религиозных инстинктов. Франция и Испания, говорит он, были заражены тем же тлетворным влиянием, что и Италия; но своим нынешним превосходством они обязаны факту своей монархической преданности. Это открывает второе обвинение против Церкви. Церковь не только деморализовала народ, но и главным образом из-за амбиций пап Италия так и не вышла за пределы стадии конфликта и разобщенности.

Важным элементом в этой концепции *италества* является то, что оно должно быть воинственным. Расы, прекратившие войну, находятся на пути к гибели; и могущественны только те, которые обучают местное население вооружению. Слабость Италии можно объяснить системой наемничества, введенной деспотами, принятой торговыми республиками и одобренной духовенством. Если итальянцы желают вернуть себе свободу, они должны сформировать национальное ополчение; и лучше всего это можно сделать, приспособив принципы римской армии к современным требованиям. *Военное искусство* является развитием этой темы. В заключение Макиавелли обещает скипетр Италии вместе со славой создания итальянской национальности любому государству, достаточно дальновидному и самоотверженному, чтобы вооружить своих граждан и взять на себя руководство полуостровом. Это государство, говорит он, будет играть роль Македонии. Когда читаешь "рассуждения о военном искусстве" в свете недавней истории, их параграфы звучат как пророчество. То, что там обещал Макиавелли, было достигнуто, во многом так, как он указал, Пьемонтом, Македонией Объединенной Италии.

Когда Макиавелли обсуждает формы конституций, он явно имеет в виду города, а не нации в нашем понимании. У него нет концепции представительного правления, но все свои наблюдения он основывает на принципе бюргерства. По его словам, нет разумного промежуточного звена между речью посполитой и княжеством. В первом случае бюргеры имеют равные права. Во втором будет иерархия классов. Хотя он симпатизирует первому (поскольку считает, что равенство граждан является наилучшей гарантией свобод и законопослушных добродетелей государства), он все же ни в коем случае не отрицательно относится к деспотизму. Упадок Италии действительно зашел так далеко, что ее наилучшие шансы на восстановление зависели от принца. Поэтому, хотя он предлагает меры по преобразованию деспотических государств в республики путем сокрушения аристократии и по созданию княжеств из свободных государств путем учреждения ордена знати, он рассматривает последнее как более легкую задачу из двух. Говоря на подобные темы, мы всегда должны иметь в виду, что то, что он говорит, отчасти умозрительно, а отчасти призвано соответствовать реальным условиям итальянской политики. Точка зрения никогда не бывает просто философской или просто практической. До тех пор, пока может быть достигнута великая цель и в Италии может укрепиться сильная военная мощь, ему безразличны применяемые средства. Провозглашение *Военного искусства* - это обращение либо к князю, либо к республике. Провозглашение "*Формы Флоренции*" является обращением к патриотичному Номофету. Он там говорит Клименту: Вам предоставляется одна из тех исключительных



возможностей, которые даруют бессмертную славу смертному; вы можете освободить Флоренцию и с помощью мудрых правил превратить ее в оплот возрождающейся Италии. Провозглашение *Принципи* - это обращение к амбициозному автократу. Следуйте советам древней и современной истории, которые все указывают на формирование местной армии. Осознайте масштаб задачи и используйте правильные средства для ее выполнения; и вы заслужите славу, вернув своей стране ее место среди наций.

Положение Италии почти безнадежно. И все же надежда еще есть. Благоразумный законодатель может вдохнуть жизнь в распадающееся флорентийское содружество. Энергичный деспот может преуспеть в том, чтобы силой оружия подчинить себе весь полуостров. Макиавелли не будет слишком тщательно изучать природу средства. Он готов пожертвовать своими республиканскими симпатиями и приветствовать спасителя, который приходит даже в облике Чезаре Борджиа. Когда на карту поставлено спасение *отечества*, никто, кроме прецизиентов, не может колебаться в выборе инструментов.

Это безразличие к средствам, при условии достижения цели, характерно для человека. Макиавеллизм Макиавелли состоит в том, что он рассматривает политику как игру на ловкость, где оправданы все пути и побеждает целеустремленность. Он не верит в Удачу, хотя и признает благоприятные обстоятельства, которые облегчили путь таким людям, как Чезаре. Вместе с Ювеналием он говорит: *Никто не виноват, никто не виноват, Фортуна, смерть*. Опять же, он не верит в Провидение. Хотя пророк говорит голосом Бога, он не добьется успеха, если, подобно Моисею, не будет вооружен мечом для подтверждения своего откровения. История - это логическая последовательность событий, единственной понятной связью между несколькими ее звеньями является человеческая воля. Добродетель - это решительность характера, сопровождаемая интеллектуальной проницательностью; это подчинение сильным человеком своих страстей, предрассудков, пристрастий, энергии выбранной цели. Мы все признаем, что лучше быть хорошим, чем плохим. Однако мораль имеет мало общего с политическим успехом. Что стоит на пути к действительно великим достижениям, так это посредственность человеческой натуры. Мужчины не будут ни полностью плохими, ни идеально хорошими. Они портят свои лучшие начинания нерешительностью и некомпетентностью в том, чтобы направлять свои действия с единственной поставленной целью.

В разных частях этой книги было сказано достаточно о нравственности политических эссе Макиавелли. И все же здесь многое можно повторить. Те, кто хочет понять это, не должны забывать о средневековом прошлом деспотов — Эдзелини, Висконти, Скалигери, Эстензи, Каррерези, — которое стояло за Макиавелли. Греховность, предательство, властная личность, фиестинские трагедии, чудовищные пороки и невыносимое зло эпохи Возрождения — все это было лишь бледным отражением средневековья. У тех ранних тиранов, кентавров-прародителей более слабых потомков, на протяжении поколений, в которых люди постепенно различали двоякую природу своих предков, похоть и роскошь греха достигли своего последнего апогея. *In istis peccandi voluptas erat summa*. То, что последовало в эпоху Макиавелли, было размышлением, сменившим действие, — зло, философствующее вместо зла энергичного.

Хотя Макиавелли понимал, что упадок Италии был вызван плохим образованием, порочными обычаями и привычкой к безбожию, он не настаивал на необходимости реформации. Он был удовлетворен тем, что призвал диктатора, и посоветовал этому диктатору противостоять порокам своего времени мошенничеством и насилием. Таким образом, он основывал свою

надежду на национальном возрождении на тех самых пороках, которые он указал как причину национального вырождения. Приписываем ли мы эту ошибку духу времени, в которое он жил, или чему-то ущербному в его собственном характере, ясно, что он не постиг фундаментального принципа праведности, как того, чему одному может безопасно доверять народ или его правители. Возможно, он думал, что для практических целей метод радикальной реформы был слишком запоздалым. Возможно, он отчаялся увидеть, как это делается. Из всех итальянских институтов Церковь, по его мнению, была наиболее коррумпированной. Тем не менее, Церковь обладала религиозной монополией и контролировала образование. И Церковь отделила мораль от религии, религию от государства, сделав и то, и другое частной заботой отдельных людей между их совестью и их Богом.

Точно так же, как Макиавелли доказал свою неспособность преодолеть коррупцию своего времени, хотя и осуждал ее; точно так же, хотя он и усвоил идею о том, что *отечество* выше коммуны, он не смог отвлечься от ассоциаций итальянской дипломатии. Он понял, что *обломки* средневекового общества Италии — папство, знать, *кондотьеры* — не давали основы для государства, которое он мечтал построить. Он полагался на народные массы как на единственную разумную составляющую своего идеала *отечества*. Он предвидел создание единой нации, которой индивид должен посвятить себя и которая должна поглотить рассеянные силы расы. И все же он не представлял нацию как живое целое, подчиняющееся своим собственным законам эволюции и расширения. Он рассматривал государство как механический или искусственный продукт, который должен быть сформирован по воле твердого правителя. В его теории всегда присутствует Номофет, Диктатор, вмешивающийся конструктор, которого он воображает способным изменить условия политического существования путем *государственного переворота* или путем корректировки конфликтующих прав и интересов. Даже восхваляя французскую монархию за ее стабильность словами, свидетельствующими о справедливой оценке конституционного правления, он выдвигает гипотезу о законодателе в прошлом. *Chi ordinò quello stato, volle che quelli rè* — тот, кто организовал это Государство, пожелал, чтобы эти короли и т.д. *Ordinò* и *volle* оба характерны для его обычной точки зрения. Вероятно, эта вера в манипулирование возникла из его пожизненной привычки относиться к небольшим политическим сообществам, где легко происходили перемены. В его работах мы не получаем какой-либо широкой перспективы с позиции всеобъемлющих принципов, а лишь детально аналитическое обсуждение государственного управления, основанное, в конечном счете, на наблюдении за приходящими в упадок итальянскими городами. Всегда возникает вопрос: как, при определенных обстоятельствах, республика или князь должны использовать их с наибольшей выгодой? Более глубокая проблема, заключающаяся в том, как должна действовать нация, движимая каким-то импульсом, объединяющим все классы в общем героизме или общей вражде, вряд ли приходит ему в голову. Англия, чьи интеллектуальные, эмоциональные и практические силы находятся на пределе, в борьбе с испанской тиранией, принимающая курс поведения, который раскрывает нацию саму по себе актом ее инстинктивной воли, — такая фаза более масштабной, более притягательной жизни народов, которую Мильтон сравнивал с новой молодостью орла, не была замечена Макиавелли. Немецкая реформация, Французская революция, американская война за независимость могли бы научить его понимать ту концепцию современной нации, которую он предугадал, но условия его жизненного опыта помешали ему усвоить. Если бы он полностью осознал это, мы едва ли можем поверить, что "" был бы написан. Добросовестность этого эссе зависит от неправильного представления.

Подобным же образом Макиавелли распознал слабости эпохи Возрождения, не избегая ее энтузиазма. Он презирал эстетический идеал своей эпохи. Он был готов пожертвовать формой, красотой, ритмом, культурным искусством и образованным досугом ради суровых фактов и строгой дисциплины. И все же он верил так же твердо, как любой гуманист, что возрождение его страны должно происходить из возрождения прошлого. "Именно утрата древних добродетелей ослабила наш характер", - восклицает он. Именно пренебрежение историческими уроками делает нашу политику такой самоубийственной. Нам нужно восстановить римскую военную систему, римское искусство завоевания, римскую гордость и бедность, римское подчинение личности государству. Что нам нужно, так это диктатор или законодатель на римский манер — Ромул, Нума, Камилл, Кориолан. *Patria*, как он ее себе представляет, - это не столько современная нация, сколько Римское содружество до эпохи Империи. Эта безоговорочная вера в действенность классического возрождения находит выражение в конце *Arte della Guerra* в фразе, в высшей степени характерной для эпохи Возрождения. "Эта провинция, Италия, - говорит он, - кажется, создана для того, чтобы давать новое рождение всему мертвому, как мы видели в поэзии, живописи и скульптуре". Следовательно, утверждает он, возможно, ее призвание - вернуть военную систему и господство древнего Рима.

Таким образом, подводя итог сказанному, Макиавелли приписывал слабость итальянцев утрате ими морали; но он не был достаточно логичен, чтобы настаивать на том, что их возрождение должно начаться с религиозной революции. Он предвидел современную нацию; но он попытался построить ее по очертаниям древности. Полагая, что государства могут быть сформированы или реформированы с помощью хитроумных манипуляций с механизмами, он не получил истинного представления о конституционном развитии или национальной эволюции. Его пренебрежение основывать свои рассуждения на тщательном определении государства и его отношения к человеку как социальному существу привело к тому, что он предположил разрыв между этикой и политикой, чего не гарантирует никакая здравая философия человеческой жизни.

На чем же тогда, если эти критические замечания справедливы, основано его притязание войти в число основоположников исторической и политической науки? Ответ уже был дан. Дело было не столько в том, чему он учил, сколько в духе, в котором он подходил к проблемам своего исследования, которое было научным в современном смысле этого слова. Практичный, искренний и позитивный Макиавелли никогда не поднимает вопросов, не соответствующих действительности. Он не призывает нас сочувствовать эмоциям визионера или следовать капризам мечтателя. Все, что он представляет, является твердым, осязаемым фактом, оформленным в точный бескомпромиссный аргумент, выраженный безошибочно понятным языком. Его работы не только проливают свет на итальянскую историю, но и поднимают жизненно важные вопросы, которые все еще могут обсуждаться на выбранной их автором площадке. Более того, они настолько проникнуты страстью патриота, каким бы ошибочным ни был его план национального восстановления, что наше первое чувство отвращения уступает место более теплоте чувству восхищения человеком, который из глубин отчаяния мог таким образом надеяться вопреки всякой надежде на свою страну.

Изучая Гвиччардини, мы остаемся в рамках той же сферы представлений, ограниченной условиями итальянской политики начала XVI века. Здесь не менее тщательный анализ, еще более глубокое понимание мотивов, такая же чистота и точность языка. [551] Но моральная

атмосфера здесь иная. Коррупция, которую Макиавелли замечал и критиковал, теперь признана. Вместо отчаянных средств, подсказанных страхом неминуемого разорения, Гвиччардини не может предложить ничего, кроме безразличия и самоприспособления к требованиям момента. Макиавелли был провидцем и идеалистом, несмотря на свои позитивные пристрастия. Гвиччардини - практичный дипломат, стремящийся спасти свое собственное государство и состояние от крушения, которое он замышлял. Что придает величие рассуждениям Макиавелли, так это концепция *родины*, стоящей выше личности, требующей неограниченного самопожертвования и вознаграждающей преданность граждан силой союза. Эта идея исчезла в работах Гвиччардини. Вместо нее он предлагает нам своекорыстный эгоизм. Там, где Макиавелли написал *patria*, он заменил *il particolare*. Из этого холодного согласия с базовой теорией общественного поведения, адаптированной к признанному состоянию социальной анархии, следует, что философия Гвиччардини гораздо более аморальна, чем философия Макиавелли. *Рикорди*, в котором в форме афоризмов он обобщил результаты своего опыта и наблюдений, был хорошо описан как "кодекс итальянской коррупции". Соппротивление должно быть прекращено. Средства правовой защиты безнадежны. Давайте сядем и спокойно раскритикуем процесс распада. Мудрый человек будет стремиться обратить наихудшие обстоятельства себе на пользу; и что остается для политической проницательности, так это накопление богатства, почестей, властных полномочий честолюбивым индивидуумам.

У Макиавелли и Гвиччардини было то общее, что их ментальный настрой был аналитическим, позитивным, критически научным. Это опровергло *априорный* идеализм средневековой политической философии и ввело справедливую концепцию метода исследования. Это качество роднит их, с одной стороны, с политиками-практиками своего времени, а с другой - с его представительными мыслителями в области метафизики.

В мои планы не входит пытаться излагать общую историю итальянской философии периода Возрождения или даже указывать на ее ведущие моменты. В масштабах моей настоящей работы любая подобная попытка неизбежно была бы неполной; ибо материал, с которым предстоит иметь дело, неясен, а нити мысли, которые должны быть переплетены, разрозненны, что требует немалого терпения и немалых затрат на изложение со стороны того, кто стремится расставить их в надлежащем соотношении. С точки зрения философии, в строгом смысле этого термина, итальянское Возрождение мало что могло предложить. Мы не возвращаемся к той эпохе, ожидая встретить систематическую теорию вселенной, правдоподобный анализ законов мышления или остроумные рассуждения о природе бытия. Хорошо известно, что мыслители пятнадцатого и шестнадцатого веков вряд ли могут утверждать, что сделали больше, чем возглавили восстание разума против схоластической тирании и устаревших авторитетов, апеллируя с часто неверно направленным энтузиазмом к оригинальным источникам и предлагая теории и методы, которые в руках более способных спекулянтов в более удачливую эпоху породили философию современной Европы. И все же, несмотря на это, движение мысли в Италии имело немалое значение, и проделанная работа заслуживает того, чтобы быть отмеченной с большим почетом, чем это до сих пор удостоивалось историков философии.

Ренессанс в целом можно назвать распадающимся Средневековьем. На том, что этот период был переходным в своих основных аспектах, часто уже настаивали. Массивные устои феодализма и Церкви распадались. Огромное здание схоластического богословия было подорвано людьми, у которых хватило энергии освободиться от ортодоксальной традиции, но едва ли хватило сил или возможностей сформировать мысль нового века. Итальянцы,

занимавшиеся философскими проблемами, от Петрарки до Кампанеллы, занимают промежуточное место между схоластами и основателями современной метафизики. Они завершают переход от С. От Томаса и Оккама до Бэкона, Декарта и Спинозы. В этом процессе перехода можно выделить три фазы, каждая из которых была необходима для продвижения разума от теологической онтологии к науке и свободному умозрению. Мыслители первой стадии начали с того, что поставили под сомнение авторитет догмы. Мыслители второй стадии признали авторитет древних. Сторонники третьего направления апеллировали к Природе в равной степени против церковного и классического авторитета. Таким образом, гуманизм был промежуточным звеном между схоластикой и тем, что, за неимением более определенной формулировки, можно назвать рационализмом. Сменив схоластов, ученые очистили основу философии от старых ограничений и заново присвоили античные системы мышления. После них школы Нижней Италии, включая Телезио, Кампанеллу и Бруно, подготовили путь, по которому следовало немедленно следовать; польза от этого очевидна самому тупому интеллекту. Ясно и вне всяких сомнений, они выдвинули основные проблемы, которые волновали все научные школы современной Европы. Им принадлежит заслуга в том, что они первыми осмыслили знание и реальность не с внешней точки зрения, а с позиции непосредственного сознания. *Естественное вопрошание* и *Cogito, следовательно, сумма*, которые стали лозунгами современного эмпиризма и рационализма, принадлежат им. Но в тот самый момент, когда итальянцы Возрождения выполнили свою новаторскую работу, вся жизненная энергия в нации была погашена или приостановлена смертоносным влиянием испанского господства и папского терроризма. [552] Другим расам было предоставлено вступить на землю обетованную, которую они завоевали.

С момента своего первого появления было ясно, что гуманизм будет противоречить обоим течениям средневековой мысли, ортодоксальному и еретическому, томистскому и аверроистическому. Данте разработал свой эпос в соответствии с устоявшимися принципами томистской теологии. Вольнодумцы ломбардских университетов выразили несомненную приверженность материалистическим доктринам, которые выдавались за аверроизм. Но Петрарка, герой грядущего века, заявил о своем презрении к схоластическим придиркам и в то же время развязал войну против арендаторов Аверроэса. Он привнес новый дух в философские дискуссии, новый стиль трактовки, скорее литературный, чем научный, который имел тенденцию заменять логический педантизм гуманной культурой. Отходу от средневековых взглядов, обозначенному таким образом Петраркой, последовали исследователи следующих двух столетий. Вопросы, волновавшие Европу со времен Росцелина, теперь, казалось, утратили актуальность. Различия номинализма и реализма не привлекали людей, которые были заняты поиском рукописей, учились правильно писать по-латыни, овладевали греческим и стремились проникнуть в тайны древности. Сам стиль схоластов стал притчей во языцех, обозначающей неумелость и варварство. Требовалось немалое мужество и такой блестящий авторитет, как у Пико, чтобы поддержать дело Альберта Магнуса или Иоганна Скотуса. [553] Ученые типа Поджо и Филельфо, Беккаделли и Полициано питали отвращение к их тяжеловесной метафизике, как если бы они были гротескными химерами, порожденными несварением полуголодных интеллектуальных желудков. Вновь появился Орфей. Отныне он повелел миру двигаться к музыке и мелодичным ритмам как мышления, так и языка. Варвары могли таить в своих сердцах Ртуть, цитируя апологию Пико; они могли демонстрировать мудрость в неприкрашенной простоте; но чего стоили эти заявления в эпоху, когда красноречие требовало скорее уст, чем души, и когда приукрашенный вымысел находил больше благосклонности, чем голая правда?

Более решительной антитезы новому классическому идеалу, чем антитеза схоластической философии, невозможно себе представить.

Таким образом, первое движение Возрождения подразумевало бескомпромиссный отказ от средневековой мысли как худшей, чем бесполезная. Если бы люди, воспитанные гуманистическим методом, рассуждали, они делали бы это на принципах, отличных от тех, которые предлагают схоласты. Цицерон и Сенека стали их образцами, и риторическая трактовка моральных тем прошла у них проверку на философию. Словоохотливое разговорное скольжение на прекрасной латыни по проторенной почве этики вытеснило стремление размышлять строго на трудные темы. Большую часть этой литературы — например, диалоги Альберти и "Камальдозекие диспуты" Ландино — до сих пор можно читать с пользой. Но, рассматриваемый с точки зрения систематического мышления, он не имеет большого значения. Мы ценим его главным образом за тот свет, который он проливает на современные нравы и способы выражения мнений.

Изучение греческих и латинских текстов открыло итальянцам мир, гораздо более широкий, чем те регионы, где средневековый разум жил в узких рамках. Однако непосредственный эффект этого открытия не был полностью благотворным. Древние начали проявлять своего рода деспотизм; и новый авторитет, не менее строгий, чем авторитет догмы, сковал ученых Возрождения тиранией классических имен. Для интеллекта было невозможно освободиться от пут одним прыжком. Этому второму рабству, казалось, суждено было быть еще более пагубным, чем первому; ибо тогда еще не было критики, и обширные массивы античной литературы, простиравшиеся от самой ранней зари греческой истории до новейших комментаторов Византии и Равенны, подверглись лишь незначительному процессу просеивания. Итальянцам той эпохи этого было достаточно, чтобы ассимилироваться. Ничто, несущее на себе печать древности, не уязвляло их всеядный аппетит. Компильяции из вторых или третьих источников ценились как не менее ценные, чем оригинальные тексты. Свидетельства репортеров, передающих слухи, считались неоспоримыми доказательствами в вопросах истории. Магистров философии путали с толкователями, которые процветали на расстоянии нескольких столетий. Афины и Александрия, Рим и Константинополь без разбора считались единой Святой Землей мудрости.

В то время как это брожение ассимилятивной эрудиции было еще в самом разгаре, Гемистос Плетон проповедовал свой неоплатонический мистицизм во Флоренции; и первая попытка создать новую философию для Западной Европы, независимую от схоластов, не подверженную влиянию ортодоксии, исходила из академии Медичи. Платонизм Фичино и Пико, как мы теперь знаем, был очень неоднозначного качества. Неподконтрольная критическому пониманию и парализованная престижем античности, флорентийская школа создала немного лучшее, чем неразумный эклектизм. Их так называемые философские труды были обычным делом - сборники цитат, антологии плохо переваренных тезисов, в которых греческие, азиатские и христианские мнения излагались в бессвязной теософии. Следует считать большим несчастьем для итальянской мысли то, что платоники смогли приблизиться к шедеврам своего аттического учителя с помощью александрийского и византийского энтузиазма. Если бы они были вынуждены напасть на "Республику" без вмешательства Платина и Гемиста, они могли бы начать какую-нибудь плодотворную линию спекуляций. Они, по крайней мере, поняли бы, что теология Платона служила основой для его психологических, этических, образовательных и политических теорий, вместо того чтобы опираться на те визионерские системы, которые его



позднейшие греческие толкователи извлекли из наименее важных частей его произведений. В то же время этот неоплатонический мистицизм был слишком близок к более слабому пиетизму средневековья, чтобы люди, открывшие его, сомневались в его вдохновении.

То, чего в конце концов добился Фичино для полноценной научной работы, лежало в направлении не метафизики или истории, а перевода. Непреходящая ценность работ Пико обусловлена не его донкихотскими поисками согласия между языческими, еврейскими и христианскими традициями, а благородным духом доверия и гуманного сочувствия ко всем великим движениям ума, которые их пронизывают. Хотя мы не можем высоко оценить позитивные достижения флорентийцев в области философии, тем не менее обсуждение платонических и аристотелевских доктрин, послужившее началом их исследований, впервые в Западной Европе привело к точному анализу текстов греческих философов. Их теории, хотя и были лишены оригинальности и во всех отношениях проникнуты рабским почтением к классическим авторам, знаменовали собой значительное отклонение от традиционных методов средневековой спекуляции.

Таким образом, обширное и относительно точное знакомство с выдающимися мыслителями античности, подкрепленное переводом их основных трудов, стало главным результатом возрождения платонизма во Флоренции. Некритично и со многими грубыми отступлениями в неподходящие области восточной мысли итальянский интеллект воспринял греческую философию. Была заложена основа для обсуждения фундаментальных проблем в тех формах, в которых они представлялись древнему миру. Но в то время как платоники спорили с аристотелианцами о превосходстве их соответствующих учителей; в то время как ученые переводили с языков оригинала; в то время как мистики строили воздушные замки, составленные из фрагментов неоплатонических и неопифагорейских систем, цементируя их раствором христианства и добавляя причудливые постройки каббалистических и астрологических заблуждений; авторы этических трактатов преследовали другое направление исследований, которое было не менее характерно для эпохи и не менее плодотворно по результатам. В средние века всевозможные мысли были сосредоточены на мире за пределами этой жизни. На вопрос о том, как жить здесь, отвечали исключительно исходя из вечных интересов. Человеческое существование не имело никакого смысла, кроме как как прелюдия к раю или аду. Но контакт с древностью породил новый класс проблем. Люди снова начали спрашивать себя, как им следует жить в этом мире, не с целью избежать несчастий и обеспечить счастье в следующем, а с целью сделать свой земной дом наиболее комфортным, а пребывание в нем наиболее эффективным для них самих и их товарищей. Обсуждение фундаментального вопроса о том, как жить с максимальной пользой, без оглядки на загробный мир и непредвзято, исходя из веры в жесткую схему спасения, занимает важное место в философских эссе того времени. Ландино, например, в своих камальдозских диспутах поднимает вопрос о том, созерцательная или практическая жизнь более привлекательна для человека, стремящегося к самосовершенствованию. Альберти затрагивает ту же тему в своих второстепенных диалогах, в то время как в своем самом важном эссе он подвергает тщательному анализу семейный организм во всех его отношениях.

Валла в знаменитом диалоге "*О сладострастии*" рассматривает проблему поведения с другой точки зрения. [554] Противопоставляя стоические идеалы эпикурейским, аскетизм - гедонизму, он спрашивает, какой из двух достигает истинной цели человеческой жизни. Его трактат об удовольствии - это, действительно, спор между возрождающимся язычеством, натурализмом и

гуманизмом, с одной стороны, и средневековой схемой этики - с другой. Человек по природе борется с человеком по благодати; душа, повинувшись желаниям плоти, защищает свое дело от духа, жизнь которого сокрыта с распятым Христом в Боге. Таким образом, две точки зрения, между которыми колебался Ренессанс, находятся в сильном противоречии; и нигде их антагонизм не был выражен более умело. В качестве поборника гедонизма Валла правильно выбрал поэта Бекакаделли, в то время как он поручил защиту аскетизма Никколо Никколи. Хотя в конце спора он присудил пальму первенства последнему, [555] ясно, что его симпатии на стороне первого, и вся сила его аргументации задействована в изложении и поддержке тезиса Беккаделли. Первая и, безусловно, самая длинная часть диалога, в которой мы улавливаем истинную нотку искренности, - это безжалостная атака на монашество под названием стоицизм, результатом которой является не менее бескомпромиссная защита физического влечения. Некоторые высказывания о сексуальной морали пронизаны злобой бунта. [556] Это бунт воли против неестественных ограничений, восстановление естественной свободы, ободренной изучением классической литературы, пропитанной долгими веками церковного гнета. В основе экстравагантности аргументации, которая обязана своей грубостью противоречиям века, мы находим одну центральную мысль, имеющую непреходящее значение. Природа не может сделать ничего плохого: и то, что нарушает природу, должно быть неправильным. [557] Долг человека, исследуя природу, открыть законы своего собственного существа и подчиняться им. Другими словами, Валла, хотя и ни в коем случае не является человеком науки, провозглашает фундаментальный принцип науки и вводит новый критерий этики.

В интеллектуальном движении, кратко рассмотренном в предыдущих параграфах, можно выделить три основных момента. Первый - это резкий разрыв со схоластикой. Весь метод философии был изменен, и канон авторитета изменился. Второе - это усвоение классической мысли и попытка платоников, особенно во Флоренции, перенять ее и приспособить к христианству. Третье - это введение новой проблемы в философское обсуждение. Вопрос о том, как извлечь максимум пользы из человеческой жизни, подменяется вопросом о том, как обеспечить спасение в загробном мире. Следует отметить, что каждый из этих трех пунктов подразумевает отход от предписанной почвы средневековых спекуляций, которые всегда находились в пределах теологии. Теологии, за исключением мистицизма платоников, за исключением случайных и поверхностных намеков риториков, нет места в этой мешанине учености, цитат, суеверий и откровенного обращения с практическими идеалами.

В то время как флорентийские платонисты развивали эклектический мистицизм на материалах, полученных в результате их греческих и восточных исследований; в то время как цистероновские гуманисты обсуждали фундаментальные принципы, лежащие в основе различных форм человеческой жизни, университеты Ломбардии продолжали свое изложение Аристотеля в русле, изложенном схоластами-томистами и аверроистами. Падуя и Болонья распространили методы средневековья на эпоху Возрождения. Их профессора придерживались формальных определений и различий более ранней эпохи, накапливая комментарий за комментарием и затемняя текст своих оригиналов умолчаниями. И все же свет, пролитый Возрождением, проник даже в аудитории таких людей, как Ахиллини. Гуманизм установил принцип, согласно которому эрудиция основывается на изучении подлинных документов. Текст Аристотеля на греческом или в переводах из первых рук стал общим достоянием теологов и философов. Именно из этих университетов должен был пробиться первый тусклый свет настоящей науки. И здесь роль, сыгранная одним человеком в подготовке новой эпохи для современной мысли, настолько

важна, что мне, возможно, будет позволено представить его с некоторыми подробностями биографии. [558]

Пьетро Помпонацци родился в знатном роду в Мантуе в 1462 году. Он завершил учебу в Падуе, которую окончил в 1487 году как лауреат медицинской премии. Между прочим, можно отметить, что преподаватели философии в ту эпоху имели ученую степень врача. Этот момент не маловажен, поскольку он обращает наше внимание на тот факт, что философия, в отличие от теологии, еще не завоевала признанного положения. Логика составляла отдельную часть учебной программы. Риторика была приравнена к гуманистической литературе. Философия считалась разделом физики. Во Флоренции, в школах платоников, метафизические исследования приобрели определенный оттенок мистицизма. В Падуе и Болонье, в школах врачей, они ассимилировали материализм. В Средние века они были всегда процветали в связи с теологией. Но эта связь была нарушена, и науке о человеческом разуме до сих пор не было отведено подобающего места. Формировалась новая область знаний, отличная от теологии, от физики, от литературы. Но в эпоху, о которой мы сейчас рассказываем, она не была правильно отделена ни от одной из этих провинций, и в школах Ломбардии ее смешивали с физической наукой.

В 1488 году Помпонацци, вскоре после получения степени врача, был назначен экстраординарным профессором философии в Падуе. Он преподавал вместе с ветераном Ахиллини, который был известен своей эрудицией старого света и склонностью к доктринам Аверроэса. Помпонацци озаменовал свой *дебют* в профессорской карьере, применив новый метод преподавания. Менее отличающийся ученостью, чем остротой, он ограничился блестящими разъяснениями авторского текста. Умолчания, цитаты и мельчайшие различия он заменил ясным и точным анализом. Вполне вероятно, что он был плохим знатоком греческого языка. Действительно, Паоло Джовио заходит так далеко, что утверждает, что из двух классических языков он знал только латынь; в его собственных трудах нет ничего, что свидетельствовало бы о том, что он изучал греческую философию в оригинале. Но своим стилем изложения он показал себя дитем новой эры не меньше, чем строгим следованием Александру Афродисийскому, греческому комментатору Аристотеля. Что подразумевало это расхождение с системой его соперника Ахиллини, который все еще придерживался комментариев Аверроэса, я попытаюсь прояснить в дальнейшем. В настоящее время мы должны следить за его профессорской карьерой. До 1495 года он был назначен на обычную кафедру натурфилософии в Падуе; и там он прожил до 1509 года, когда школы Падуи были закрыты. Он провел этот период главным образом за чтением лекций по физике Аристотеля, по-видимому, ради студентов-медиков, переполнявших этот университет. Вынужденный обстоятельствами покинуть Падую, Помпонацци нашел пристанище в Ферраре, где начал излагать трактат Аристотеля "О животном". В отличие от Падуи, Феррарский университет имел литературный уклон; и поэтому мы можем заключить, что Помпонацци воспользовался этой первой благоприятной возможностью продолжить изучение аристотелевской психологии, к которой у него были определенные личные предпочтения. В 1512 году он был приглашен в Болонью, где оставался до своей смерти в качестве профессора естественной и моральной философии. Его стипендия, постепенно увеличивавшаяся благодаря ряду контрактов, варьировалась от немногим более 200 до 600 золотых дукатов. Болонья, как и Феррара, не отличалась своей медицинской школой. Следовательно, мы обнаруживаем, что со дня своего первого поселения в этом городе Помпонацци посвятил себя психологическим и этическим исследованиям. Все книги, на которых основана его слава, были написаны в Болонье. Осенью

1516 года он опубликовал свой трактат "*О бессмертии животных*". Она была посвящена Маркантонио Флавио Контарини; и, попав в Венецию, она была немедленно публично сожжена из-за содержащихся в ней еретических взглядов. За этой первой публикацией последовали долгие и ожесточенные споры. Контарини, Агостино Нифо, Амброджо Фьяндино и Бартоломмео ди Спина выпустили трактаты, в которых они стремились бороться с аристотелевским материализмом Помпонацци аргументами, основанными на томистском богословии или аверроистическом мистицизме. Он ответил *Апологией* и *защитой*, признав свое подчинение Церкви во всех вопросах веры, но упрямо отстаивая философское несогласие с доктриной бессмертия человеческой души. Во время этой дискуссии Помпонацци подвергался некоторому риску быть привлеченным к ответственности за свое мнение. Монахи и проповедники всех мастей громко обличали Помпонацци; и говорят, что ходатайство Бембо перед папой Львом от имени своего старого учителя было необходимо, чтобы оградить Помпонацци от церковных процедур. В последние годы своей жизни болонский профессор завершил два важных трактата: *О заклинаниях* и *О Фато*. Они были закончены в 1520 году, но опубликованы только после его смерти, когда появились в базельском издании его собрания сочинений. Он умер в 1525 году и был похоронен в Мантуе. Помпонацци был трижды женат. Он оставил после себя незапятнанную репутацию добродетельного поведения и мягкого нрава. Физически он был маленьким человеком и благодаря этому обстоятельству получил прозвище *Перетто*. Мы получаем представление о нем в одном из романов Банделло. Но, за этим исключением, этот человек неразличим в тумане трех прошедших столетий. С автором дело обстоит иначе. В своих книгах Помпонацци предстает сильной и неповторимой личностью. То, что еще предстоит сказать о нем и его влиянии на итальянскую мысль, должно быть выведено из изучения трех уже упомянутых трактатов.

Чтобы сделать позицию Помпонацци понятной, необходимо будет рассмотреть основные контуры аристотелевской мысли в том виде, в каком она была передана через средние века людям эпохи Возрождения. Помпонацци утверждал, что он был не более чем толкователем системы Аристотеля. Если он и отклонился от путей ортодоксальной философии, то лишь потому, что признал расхождение по жизненно важным пунктам между Фомой Аквинским и трудами перипатетиков. Если он отверг некоторые модные теории предшествовавших ему вольнодумцев, то лишь потому, что увидел, что Аверроэс неверно истолковал их общего учителя. Он стремился еще раз изложить точную доктрину греческого философа. Он верил, что если бы он мог понять истинное мнение Аристотеля, он мог бы с помощью этого ментального акта прийти к истине. Авторитет стагирита во всех областях человеческого знания лежал для него за пределами возможности подвергать сомнению; или, что почти то же самое, его интерес к спекулятивным вопросам ограничивался тем, чтобы сделать точку зрения Аристотеля понятной. Таким образом, под скромным одеянием комментатора один из самых смелых и в некоторых отношениях самых оригинальных мыслителей своего времени выступил вперед, чтобы вести войну с суевериями и церковным деспотизмом. Церковь со времен Фомы Аквинского настолько посвятила себя Аристотелю, что доказывать несоответствие между ее догмой и текстом Аристотеля по любому жизненно важному пункту было почти то же самое, что нападать на саму догму. Об этом следует постоянно помнить, если мы хотим оценить Помпонацци по достоинству. [559] Его позицию нелегко понять в наши дни, когда наука отвергла авторитет, а *ipse dixit* умершего человека не имеет веса за пределами религиозных или квазирелигиозных кругов. Это делает необходимыми вступительные замечания, которые я должен сделать.

В системе Платона было невозможно объяснить связь между идеями, воспринимаемыми как единственные реальности, и явлениями, рассматриваемыми как отличные от того идеального мира, которому они были обязаны своими качествами относительной субстанциальности и познаваемости. Аристотель попытался решить проблему Платона с помощью своей теории формы и материи, активности и пассивности, энергии и потенциальности, неразделимых в реальности индивида. Он представлял умопостигаемый мир как шкалу существований, начиная с формы и материи, согласованных в простейшем объекте, и заканчивая Богом. Бог был формой форм, мыслью мыслей, независимой от материи, неподвижной и неизменной, хотя и причиной движения и разнообразия. Формы, возобновленные в Боге, поскольку виды включены в Общий Род, были распространены по вселенной в иерархии субстанций, от самых сложных непосредственно под Богом до самых простых непосредственно над основой, заданной непознаваемой материей. В этой иерархии материя воспринималась как простая основа; действительно, необходимая каждому индивидууму, кроме Бога; существенный элемент реальности; но недоступный знанию. Умопостигаемой была только форма, или универсалия. Уже можно понять, что в этой системе, если только индивидуальное, состоящее из формы и материи, субстанционально и конкретно, в то время как познаваемо только универсальное, Аристотель допускал разделение между реальностью и истиной. Первый атрибут принадлежит индивидууму, второй - универсальному. Место Бога в системе также сомнительно. Подразумевается, что Он имманентен вселенной или отделен от нее? Аристотель использует язык, который поддерживает каждую из этих точек зрения. Опять же, Бог нематериален, универсален, является высшей формой; и все же в то же время Он является индивидуальной субстанцией; тогда как, согласно фундаментальной концепции всей схемы, согласованность формы и материи в индивидууме необходима для реальности. Казалось бы, можно избежать этих трудностей, рассматривая Божество Аристотеля как Идею Вселенной, а каждую низшую форму в восходящем ряду существований как материал для своей непосредственной высшей формы, пока не будет достигнута окончательная и всеобъемлющая форма в Боге. Но что же тогда происходит с материей самой по себе, которая, хотя и признается непостижимой, постулируется как необходимая основа индивидуальных субстанций?

В теории жизни Аристотеля существует аналогичная восходящая шкала. Душа (ψυχή) Его растительный мотив, чувственный, страстной факультетов (ψυχῇ θρεπτική, κίνητική, αἰσθητική, ὁρεκτική), подчинены активный ум (νοῦς παθητικός), который принимает их отчеты; а это, в свою очередь, находится в подчинении активный ум (νοῦς ποιητικός), который имеет содержание пассивный интеллект, как думал. Интеллект (νοῦς) - это особое свойство человека, и Аристотель простыми словами утверждает, что он отделен от души (ψυχή) Но он не объяснил, является ли это отдельным, поскольку высшая серия эволюции может быть названа отличной от низшей, или же нечто чуждое и сообщающееся извне является отдельным. Пассивный интеллект, будучи вместилищем образов и фантазмов, создаваемых органами чувств, погибает вместе с душой, которая с распадом тела, формой которого она является, прекращает свое существование. Но активный интеллект бессмертен и вечен, являясь чистой мыслью, и в конечном итоге отождествляется с Богом. Кажется, что Аристотель так много говорил о бессмертии интеллекта. Возникает соблазн заключить, что он придерживался теории участия человека в божественной Идее, то есть в комплексе категорий, которые делают вселенную понятной и отличают ее как космос. Но точно так же, как Аристотелю не удалось объяснить связь Бога с миром, точно так же он не смог выразить свое мнение относительно отношения Бога к человеческому интеллекту и бессмертного к тленной части души. Однако можно с уверенностью утверждать, что он был

открыт для отрицания бессмертия каждого отдельного человека. Это, во всяком случае, следовало бы из предположения, что он считал нас личностями в силу физического существования, способностей души и того слияния разума с оректической душой, которое мы называем волей. Как вселенная достигает кульминации в Боге, так и человек достигает кульминации в мысли, которая является определением Бога; и эта мысль вечна, одинакова для всех и во веки веков. Из этого, однако, не следует, что каждый человек, разделивший божественную мысль, должен пережить распад своего тела. Личность - это комплекс, и этот комплекс погибает. Активный интеллект вечен, но он безличен. Подобным же образом вся иерархия субстанций между основой материи и формой форм находится в постоянном процессе объединения и растворения. Но высшая Идея сохраняется в изоляции от того потока и отращения индивидов, которые она вызывает. Рассматриваем ли мы онтологический или психологический ряд, только мир чистой мысли, Идея, нерасторжим, не подвержен процессу становления и выше любых изменений. Высшее место, отведенное Мысли в любой иерархии, достаточно ясно. Но связь между (i) Богом и Вселенной (ii) Богом и активным интеллектом (iii) активным интеллектом, или чистой мыслью, и низшими способностями души, которые снабжают ее материалом для размышлений, необъяснима.

Система Аристотеля поставила три отдельные, но взаимопроникающие проблемы. Одна из них касается теории универсального. Что важнее - универсалии или частности? Заимствуем ли мы первое из второго; или последние обязаны своей ценностью как приблизительные реальности первому? Второе касается теории Личности. Предполагая, что Индивид представляет собой совокупность формы и материи, должны ли мы рассматривать материю или форму как ее существенный субстрат? Третий вопрос касается теории человеческой души. Тленна ли она вместе с телом или бессмертна? Если оно бессмертно, то увековечивает ли это нетленное качество человека, жившего на этом земном шаре; или же это общее достояние всех людей, переживающее их смерть, но не обеспечивающее продления каждого из нескольких сознаний? Первая из этих проблем была полем битвы номиналистов, реалистов и концептуалистов в первый период средневековой мысли. Оно велось на основе данных, предоставленных Порфирием в "кратком изложении аристотелевской доктрины затруднительных положений". Вторая проблема занимала мыслителей-энциклопедистов второго периода, Альберта Великого, Дунса Скотта и Фому Аквинского. Их соперничество велось из-за метафизики Аристотеля. Третья проблема привлекла внимание спекулянтов в эпоху Возрождения. Текст, который они оспаривали, был сочинением Аристотеля "*О животном*". Это движение средневековой мысли от пункта к пункту не было ни протiwоестественным, ни излишним. В первый период Аристотель был неизвестен, но верования христианства давали вполне определенный набор концепций, с которыми следовало иметь дело. В отношении личности Бога, бессмертия души и конкретной реальности человеческого индивидуума тогда не было никаких сомнений. Богословие имело первостепенное значение; и споры схоластов в ту эпоху касались правильной интерпретации Всеобщего. Было ли это простой концепцией разума или внешней и субстанциальной реальностью? Было ли это имя или сущность? Номиналисты, принявшие первую из этих двух альтернатив, неизбежно попали под запрет церковного порицания и подозрений; не потому, что их философские выводы были необоснованными, а потому, что они противоречили господствующему духу христианской веры. Их определения подорвали основу того трансцендентализма, на котором зиждилась вся ткань средневековой мысли. Тем не менее, в конце битвы номиналисты фактически одержали победу. Концептуализм Абеяра был попыткой согласовать антагонистические точки зрения, подчеркивая абстрактную



способность человеческого субъекта. В ходе этой войны проблема личности была оставлена без внимания. Взаимность формы и материи прямо не становилась предметом спора. Тем временем поток нового света пролился на философские вопросы благодаря появлению в Европе латинских текстов, переведенных еврейскими учеными с арабских версий Аристотеля, а также комментариев Аверроэса. Это повторное открытие Аристотеля заставило схоластов второго периода задуматься о фундаментальном отношении материи к форме. Учитель постулировал соединение этих двух составляющих в человеке. Фома Аквинский и Дунс Скот выдвинули противоположные теории для объяснения основы и процесса индивидуализации. Что касается более древней проблемы универсума, С. Фома провозгласил себя сторонником модифицированного концептуализма. Что касается второй проблемы, он провозгласил материю субстратом индивидов — материю, оттиснутую, как печать, формой, запечатленной на ней. Таким образом, он придерживался перипатетических доктрин настолько близко, насколько это было возможно для теолога. Для изучающего философию выдвигать мнения, не считаясь с Аристотелем, теперь было невозможно. Великий врач-доминиканец справился с задачей привести Аристотеля в удовлетворительное соответствие с христианской догмой. И это было не так сложно, как кажется. Аристотель, как мы видели, не определил своих взглядов на душу и Бога. Более того, он не написал трактата по собственно теологии. Приписывал ли он Богу личность или сознательную мысль, было более чем сомнительно. Его Бог стоял на вершине мировой пирамиды, инертный, абстрактный, пустой и лишенный жизни. Христианский мир, тем временем, был обеспечен надежным набором теологических мнений, основанных на откровении и рассматриваемых как вопросы веры. Перенести их на счет аристотелевского Божества, заполнить пустые и формальные контуры и теософизировать всю систему было работой С. Томаса. К устоявшимся догмам латинской церкви он приспособил более благоприятное из различных определений Аристотеля и истолковал его сомнительные высказывания в свете церковной ортодоксии.

До этого момента доктрина личного бессмертия принималась всеми христианами как не требующая исследования. Человеческая жизнь изучалась только в связи с загробным миром, где каждому мужчине и женщине было суждено существовать вечно. Обойти этот фундаментальный постулат означало провозгласить грубейшую ересь; и хотя эпикурейцы, как называет их Данте, такого типа были найдены, они не сформулировали свои мнения относительно тленности души ни в какой научной теории и не основывали их на авторитете Аристотеля. С. Томас рассматривал душу как существенную форму человеческого тела; далее он утверждал ее отдельное существование в каждом человеке и ее отдельное бессмертие. Душа, считал он, хотя и определяется как форма физического тела, приобрела привычку к существованию в теле, которой достаточно для ее независимого и вечного выживания. Эти определения явно соответствовали христианской вере. Но приближалось время, когда саму проблему души следовало рассматривать узко. Аверроэс интерпретировал Аристотеля так, что бессмертным был только активный интеллект, который он считал общим для всех людей. Это было равносильно отрицанию бессмертия личности. Люди живут и умирают, но род вечен. Активный интеллект постоянно проникает в человеческое сознание в личностях, которые участвуют в нем и погибают. Знание неразруσιμο для расы, преходяще для каждой отдельной души. На одном конце вселенской иерархии находится материя; на другом конце - Бог. Между Богом и человеком на нисходящей шкале находятся разумные нескольких сфер. Из низшей, или лунной, сферы человечество черпает активный интеллект. Этот активный интеллект является субстанциальной сущностью, отделенной от Бога не меньше, чем от человеческой души, на

которую проливается дождь знаний всей жизни. Нет необходимости указывать, сколько мистического и восточного материала Аверроэс привил системе Аристотеля. Его учение, хотя и яростно отвергалось ортодоксальными схоластами, нашло широкое признание; и были другие еретики, которые утверждали бrenную природу человеческой души без различия ее способностей. Эти неортодоксальности так быстро распространились в течение первых двух столетий итальянского возрождения (1300-1500), что в декабре 1513 года было сочтено необходимым осудить их и подтвердить томистскую доктрину Латеранским собором, на котором председательствовал Лев X. [560]

Если мы рассмотрим интеллектуальные условия эпохи Возрождения, становится ясно, почему проблема Бессмертия приобрела такое значение и почему еретические мнения распространились так широко, что потребовалось подтверждение ортодоксальной догмы. Средневековые спекуляции имели постоянную тенденцию выходить за пределы сферы этой земли. Потусторонний мир придавал реальность и смысл человеческой жизни. Все взоры были устремлены в Потусторонний Мир, сначала с немедленным ожиданием Суда, а затем с постоянным нетерпением ожидания Рая или Наказания. Такое отношение к вечности было всепоглощающей заботой. Но с наступлением новой эры наша жизнь на земле приобрела более глубокое значение; и вопрос не был поставлен противоестественно — что это за душа, бессмертие которой постулировалось, на конечном предназначении которой основывалось столько предвкушений блага и горя? Правомерно ли нам предполагать его существование как нетленного и вечного "я"? Что на самом деле думал об этом Аристотель? Эпоха с непреодолимым уклоном в сторону практического материализма. Мужчины стремились наслаждаться жизнью и потакать своим аппетитам. Они устали от ограничений, наложенных на их природу перспективой будущего. Они находили в своих любимых классиках, авторитет которых восторжествовал над Церковью и Собором, лишь смутные и призрачные намеки на бессмертие. Даже в высших церковных кругах было модно легкомысленно отзывать об основных догмах христианского вероучения. Лев X, председательствовавший на Латеранском соборе 1513 года, не скрывал своих сомнений относительно самой доктрины, которую он восстановил. Пришло время пересмотреть с *самого начала* теорию, которую средневековые принимали как аксиому. Битва разгорелась на почве трактата Аристотеля о душе. Независимые исследования еще не предъявили своих претензий авторитетам; и проблема, которая теперь встала перед профессорами и студентами Италии, заключалась не в том, бессмертна ли душа? но: утверждал ли Аристотель бессмертие души? Философ из Стагиры, к которому при его первом появлении относились как к врагу веры, а затем признали его оплотом, теперь должен был использоваться как эффективный таран для штурма крепостей ортодоксального общественного мнения.

Существовало два подхода к учению Аристотеля об активном интеллекте. Первый заключался в том, чтобы рассматривать Разум как развитие души, которое, в свою очередь, следует рассматривать как развитие чувств. Другой заключался в том, чтобы признать его отдельным от души и импортированным извне. Каждый из них требовал существенной поддержки в различных изречениях мастера. Последний нашел умелое изложение в руках своего арабского комментатора Аверроэса. Первого придерживался наиболее полный и поздний из греческих перипатетиков Александр Афродизийский. В позднем средневековье свободомыслие, борясь с томистской системой, склонялось к аверроизму. Помпонацци, главный аристотелеец эпохи Возрождения, выступил в защиту Александра. Его великая работа "*Об увековечивании животных*" - это немногим больше, чем попытка реконструировать доктрину Аристотеля с

помощью Александра. Помпонацци начинает с описания двойной природы человеческой души. Она одновременно чувствительна и разумна. В этом пункте философы согласны; рассматриваемые вопросы касаются способа связи между двумя частями и перспективы бессмертия для обеих или для одной из них. Затем он переходит к изложению мнений Аверроэса, платоников и Фомы Аквинского, приводя несколько их аргументов и показывая, как и где они расходятся с Аристотелем, и пытаюсь доказать превосходство доктрины своего учителя. Помпонацци согласен с С. Фомой относительно разделения души и ее отношения к телу. Он расходится с ним во мнениях по поводу бессмертия, заявляя с достаточной ясностью, что никакая часть человеческой души не может быть иной, кроме тленной. Если мы признаем, что душа в целом является действием или формой тела, разумная часть души включается в это определение. Она не может обойтись без тела, по крайней мере, как объекта своей разумной деятельности. Но если он так тесно связан с телом, он должен претерпеть разложение вместе с телом; или даже если мы предположим, что он выживет, у него не будет образов или фантазмов, создаваемых органами чувств, которые являются необходимой частью его мыслительной способности. [561] Порядок природы не допускает прерываний. Не годится говорить, что душа думает одним образом при жизни на земле, а другим - после смерти. Это противоречит первому принципу непрерывности. Человек занимает среднее место между нетленными и тленными вещами. [562] От него веет нематериальностью, всего лишь тенью интеллекта, потому что он стоит на границе между этими областями. [563] Но само его поведение показывает, насколько тщетны и необоснованны его претензии на чистый разум. Если мы видим, что несколько человек возвышаются к Богу, то тысячи опускаются к животным; и из тех, кто тратит свою жизнь на прояснение своего разума, никто не может похвастаться чем-то большим, чем неясным и затуманенным видением. [564] В иерархии душ мы можем в общих чертах выделить три ступени: чистые разумные существа астральных сфер, которые не нуждаются в физических органах; души животных, погруженные в материю и не более чем разновидность ее; души людей, которые занимают среднее место, требуя материю в качестве объекта своих мыслей, но возвышаясь над ней посредством умозрения. Точно так же в разуме человека мы можем различить тройную серию — интеллектуальный, практический и умозрительный интеллекты. Первый служит полезности; человек разделяет ее с животными. Третье позволяет ему возвыситься к Богу. Второе по сути своей человеческое; он использует его в нравственных действиях и выполняет свой долг, повинаясь ему. И чувствительная душа, и интеллект материальны в полном смысле этого слова. [565] Понимать их иначе противоречит разуму и Аристотелю. Следовательно, невозможно утверждать, что душа или интеллект, хотя последний имеет определенное сходство с нетленным разумом, должны пережить тело. Чувства обеспечивают объект мышления; фантазии, с которыми имеет дело интеллект, зависят от физических органов: абстрагируй их, и где же способность к мышлению? Попытавшись таким образом продемонстрировать смертность человеческой души, Помпонацци чувствует себя обязанным обратиться к проблеме окончательного конца человеческих существ. До сих пор, на протяжении веков христианства, люди жили в этом мире, имея в виду вечность. Это было их целью. Он устранил эту цель; и он предвосхищает враждебный аргумент, утверждая, что добродетель сама по себе является истинной целью человека на земле. Практический интеллект является атрибутом человечества в отличие как от животных, так и от отдельных разумных существ сфер. Действовать в соответствии с природой этого специфического качества — другими словами, следовать добродетели — это цель человека. Добродетель сама по себе награда, как порок сам по себе наказание. [566] Вопрос о том, смертна душа или бессмертна, имеем ли мы право ожидать будущего суда или нет, на самом деле не имеет

никакого отношения к делу. [567] Этим этическим выводом Помпонацци завершает свою аргументацию. Однако он осторожно отмечает, что, хотя как философ он не верит в бессмертие души, как христианин он принимает это в самом полном смысле. [568] Было высказано предположение, что ортодоксальное учение о воскресении тела могло дать Помпонацци связь между наукой и верой. [569] Однако он не воспользовался этим; и его философия вступает в резкое и открытое противоречие с его вероучением.

Трактат *О заклинаниях* представляет ту же антитезу между перипатетической наукой и христианской верой. Помпонацци сочинил его по просьбе врача, своего друга, который попросил его дать объяснение некоторым явно сверхъестественным явлениям. По сути, это эссе о демонах и чудесах. Как философ, Помпонацци решительно отвергает и то, и другое. Порядок природы нельзя нарушить. Ангелы и дьяволы существуют только в народном воображении. Чудеса - это всего лишь несовершенно понятые проявления природных сил, которые вульгарные люди приписывают вмешательству Бога или духов. [570] В каждой религии есть свои чудеса и свои святые, которым простые люди приписывают сверхъестественную силу. [571] Но Моисей, Магомет и Христос стоят на одном уровне; чародеи любого вероисповедания в равной степени неспособны изменить вселенский порядок. [572] Доверчивость и невежество приписывают всем им способности, которыми они не могут обладать. Высказав, как философ, эти революционные идеи, как христианин, он кратко и обобщенно излагает свою веру во все, что он только что отрицал. [573]

Основывая свои аргументы на основе разума, которым для него было не что иное, как аристотелевское учение о Космосе, Помпонацци не признает никаких факторов, нарушающих причинно-следственную последовательность в природе. Но астральные разумные существа - это реальность, и их действие было так же ясно установлено, как и действие любой другой природной силы. Поэтому Помпонацци относит к планетам множество экстраординарных проявлений явно ненормальной силы, допуская по этому поводу столько, сколько могли пожелать самые суеверные из его современников. Не только жизнь людей подвержена планетарному влиянию; но и все человеческие институты возникают, процветают и приходят в упадок, повинувшись одним и тем же высшим законам. Даже религии переживают свой неизбежный упадок, и христианство не является исключением из общего правила. В настоящий момент, говорит Помпонацци, мы можем различить признаки приближающегося распада в структуре нашего вероучения. [574] Он осторожно добавляет, как обычно, что придерживается этой доктрины как философ; но что, как христианин, он верит в постоянство богооткровенной религии. Невозможно привести веру и разум к более вопиющему антагонизму, равно как невозможно утверждать противоречивые положения с меньшими попытками примирения. Помпонацци, похоже, полон решимости действовать, предвосхищая аксиому Паскаля, *Свершение Пиррона и Кретьена суми*. Каково было действительное состояние его ума и не представлялась ли ему противоположность, которая кажется нам столь несостоятельной, аномалией, едва ли поддающейся объяснению. Подобный неразрешенный разлад можно проследить почти у всех мыслителей этой эпохи.

Остается упомянуть еще об одном трактате Помпонацци - Книге о судьбе. Здесь он ставит вопрос о свободе человека лицом к лицу с Богом и нерушимым порядком Вселенной. Выводы, к которым он приходит, колеблющиеся и неудовлетворительные; в его методе решения этой

древней проблемы мало что привлекает внимание. Однако в эссе содержится одно предложение, которое заслуживает того, чтобы его зафиксировали. "Настоящий Прометей, - говорит он, - это философ. Стремясь проникнуть в тайны Бога, он поглощен непрерывными заботами и размышлениями; он забывает о жажде, о голоде, о еде, о сне, о плевке; все люди высмеивают его и считают глупцом и святотатцем; его преследуют инквизиторы; он становится объектом пристального внимания простых людей. Итак, таковы достижения философов; таковы их принципы". [575] Эти слова были сказаны не только из собственного сердца человека, страдающего от атак, которым его подверг трактат о душе; но они были в глубоком смысле пророческими. Читая их, мы думаем о пожизненном заключении Кампанеллы и семикратных пытках; о смерти Бруно на костре и вырванном языке Ванини перед казнью; об отречении и позоре Галилея; о сожжении или удушении Карнесекки, Палеарио и Монтальчино. Перед нашими глазами проходит целая процессия итальянских мучеников за свободу мысли и смелое высказывание своего мнения.

Рассматривая работы Помпонацци, мы обнаруживаем, что, хотя он по большей части занимал скромное место комментатора и толкователя, он доблестно отстаивал права разума лицом к лицу с церковной властью. Руководствуясь формулой *спасения*, он атаковал народные верования, оспаривал постановления Церковных соборов, отрицал чудеса, отвергал сверхъестественные причины и провозгласил, что наука должна основываться на аксиоме неизменного постоянства порядка во вселенной. Полемика, вызванная его трактатом о бессмертии в Италии, популяризировала две концепции имманентности Бога природе и эволюции человеческой души из телесных органов. Другими словами, это нанесло мощный удар по трансцендентальным, внеземным спекуляциям и подготовило почву для более основательных физических исследований. Позитивный дух проявился в Помпонацци, и с тех пор он никогда не успокоится, пока не завершится цикл современного научного освещения.

Глубокое впечатление, произведенное этим спором на умы итальянцев, можно проиллюстрировать небольшой историей. Ученица Помпонацци, Симона Порцио, когда ее пригласили читать лекции в Пизе, открыла метеорологические трактаты Аристотеля в начале своего курса. Собрание, состоявшее из студентов и жителей города, собравшихся, по тогдашнему обычаю, посмотреть на нового профессора и оценить его поведение, [576] воскликнул громким голосом: "*Что за животное? Расскажи нам о душе!*" Ему пришлось закрыть свою книгу и взяться за *De Animâ*. Этот Порцио откровенно исповедовал свою веру в то, что человеческая душа ничем существенным не отличается от души льва или растения, и что те, кто думал иначе, руководствовались великодушной жалостью к нашему ничтожному сословию. [577] Материализм чистейшей воды вошел в моду и выражался в емких предложениях, которые, хотя и лишены исторической точности, в достаточной степени отражают характер людей, которые дали им валюту. К этому типу относится апокрифическая эпитафия Чезаре Кремонини, одного из последних итальянских перипатетиков. Он умер в 1631 году, и, как говорили, на его могиле по его собственной просьбе было написано *Hic jacet Cremoninus totus*. Тому же Кремонини приписывается иезуитский девиз *Foris ut moris, intus ut libet*, который можно рассматривать как циничную версию часто повторяющегося заявления Помпонацци о вере в догмы, которые он демонстрировал вопреки здравому смыслу. [578] Если бы Церковь могла продолжать терпимо относиться к эпохе Льва, или если бы Контрреформация приняла направление, менее враждебное свободному исследованию, нарочитого лицемерия этой эпиграммы, столь болезненно характерной для эпохи, породившей ее, можно было бы избежать. Люди, которые произносили это и действовали в соответствии с этим, были теми же,

о ком говорил Мильтон в *"Ареопагитике"*: "Я сидел среди их ученых мужей (за оказанную мне честь) и считался счастливым родиться в таком месте философской свободы, каким, по их мнению, была Англия, в то время как они сами только и делали, что сетовали на рабское состояние, в которое была поставлена их ученость; что именно это омрачило славу итальянских остроумцев; что все эти годы не писалось ничего, кроме лести и напыщенности".

Центральная и Северная Италия пережили первые два этапа развития мысли эпохи Возрождения. Флоренция, верная судьбе, которая сделала ее искусной и придающей форму, попыталась восстановить платоновскую философию в соответствии с условиями, определенными средневековьем. Болонья, одаренная не менее значительной личностью, придерживалась схоластических традиций, но приспособливала их жесткий предмет к духу, которым веяла на них более либеральная наука. Оставалось завершить работу на Юге Италии и создать точку опоры, необходимую для первого настоящего усилия современной науки. До сих пор, будь то во Флоренции или Болонье, философия пользовалась признанным авторитетом. Сбросив ярмо Церкви, и платоники, и аристотелианцы признали учителей, слова которых они были довольны толкованием. Разум не осмеливался заявить о себе, разве что под маской какого-нибудь великого учителя - Платона или Плотина, Аристотеля, Александра или Аверроэса. Школа Козенцы оторвалась от авторитетов, церковных или классических. Это содержание первого сонета из цикла Кампанеллы, сохраненного для нас благодаря удачному посредничеству его ученика, немца с итальянизированным отчеством Тобиа Адами: [\[579\]](#)

Рожденный Божьей Мудростью и Философией,  
Страстный любитель истинной красоты и истинного добра,  
я призываю тщеславную самоотверженную толпу  
Вернуться к молоку моей матери; ибо именно она,  
Верная Богу, своему супругу, вскормила меня,  
Сделав меня быстрым и деятельным, чтобы проникнуть  
За сокровенную завесу, откуда я видел  
И управлял всеми вещами в вечности.  
Если весь мир - наш дом, где мы можем разбежаться,  
друзья, оставьте эти средние школы,  
Которые дают зерна, единицы, дюймы для всего!  
Если факты превосходят простые слова, растопят гордость души,  
И боль, и невежество, которые закаляют дураков,  
Здесь, в огне, который я украл у Солнца!

Кампанелла призывает искателей истины вернуться к Природе из "средних школ" философов Платона, Аристотеля, Фомы Аквинского или Аверроэса, которые навязывали их разуму слово "авторитет". В своем пятом сонете он развивает ту же тему: [\[580\]](#)

Мир - это книга, в которой вечный смысл  
Записал свои собственные мысли; живой храм, где,  
Раскрашивая самого себя, прекрасными фигурами  
Он заполнил всю необъятную окружающую среду.  
Итак, каждый человек должен читать и, всматриваясь, находить  
И то, как жить, и то, как управлять, и остерегаться  
безбожия; и, видя Бога повсюду,



иметь смелость постичь вселенский разум.  
Но мы привязаны к мертвым книгам и храмам,  
Скопированным с бесчисленными ошибками из жизни, —  
Они благороднее той школы возвышенного, которую мы называем.  
О, пусть наши лишённые чувств души, наконец, будут приведены  
К истине болью, горем, тоской, беспокойством, борьбой!  
Обратимся мы к одному оригиналу!

Тираны, лицемеры и софисты — то есть тройная группа государственных и церковных угнетателей, заинтересованных духовных лиц и тонких логиков — опустили свою тройственную завесу между человеческим разумом и вселенной, из которой единственной, как из своего настоящего дома *исреды*, люди должны черпать принадлежащее им знание. Кампанелла, с искренностью человека, которому истина дороже его собственной репутации, передает *spolia opima* этой последней победы над оплотами авторитета своему учителю — учителю, которого он никогда не знал при жизни, но над гробом которого он плакал и молился втайне, пряча огонь современной свободы и современной науки под черным капюшоном доминиканского монаха: [\[581\]](#)

Телезий, стрела из твоего лука  
Среди его отряда софистов поражает этого высокого  
Тирана мыслящих душ; он не может летать:  
В то время как Истина парит на свободе, освобожденная тем же ударом.  
Горделивые лиры сияют твоими бессмертными восхвалениями,  
Пораженные барды ликуют от победы:  
Смотри, твой собственный Кавальканте, грозный  
Молния, все еще поражает крепость врага!  
Добрая Гайета облачает нашу святую безмятежную  
В полупрозрачные, излучающие свет одежды,  
Возвращающие ей весь ее естественный блеск;  
В то время как мой набат у храмовых ворот  
широкой вселенной провозглашает ее королевой,  
Пифией первой и последней, предначертанной судьбой.

В этих стихах святой и царицей, провозглашенной Кампанеллой, является Природа. В средние века истина, казалось, нисходила на человека как бы по вдохновению от внеземного Бога. В течение первого и второго периодов Возрождения человеческий интеллект отверг этот трансцендентализм, но добровольно подчинился авторитету книг, Платона или Аристотеля, и их комментаторов. Теперь разум человека стоит лицом к лицу с природой и знает, что там, и только там, находится вдохновение. Великая тайна Бэконiana - Вопросание природы - раскрыта. В настоящее время всеми признано, что не то, чего достигли Телезио или Кампанелла, или их знаменитый ученик Бэкон в области реальных открытий, заслуживало внимания. Но дух, переданный от Телезио и Кампанеллы Бэкону, - это дух современной науки. Тем временем другой уроженец Южной Италии, Джордано Бруно, провозгласил имманентность Бога миру, отождествление вселенной с Богом в мысли, невозможность убежать от Бога в природе, потому что природа, реализующая Бога для человеческой души, божественна. Центральная концепция третьего века итальянской мысли, лежащая в основе явно расходящихся систем Кампанеллы и

Бруно, а именно концепция реальной и нерушимой взаимосвязи между человеческим духом и реальной вселенной и вытекающей из этого зависимости человеческого сознания от своего собственного свидетельства в поисках истины, содержала в себе зародыш всего того, чего впоследствии достигли французские, голландские, английские и немецкие мыслители в самых разных регионах. Телезио и Кампанелла задолго до Бэкона основали эмпирическую науку. Кампанелла и Бруно задолго до Декарта заложили принцип идеалистической философии в самосознательной мыслительной способности человека. Сенсуализм Телезио, спиритуализм Бруно и дуализм Кампанеллы предвосхищают все возможные секты эмпириков, рационалистов и эклектиков, которые с тех пор разделили поле современной спекуляции. Сейчас достаточно легко смотреть вниз либо с высоты полномасштабной трансцендентальной метафизики, либо с более скромного возвышения солидной физической науки на интеллектуальные выкидыши, порожденные этой мощной концепцией при ее раннем слиянии со средневековой теологией. И все же невозможно пренебречь негативным значением работы, сделанной людьми, заявившими о своей независимости от церковного и классического авторитета в эпоху, когда Церковь и античность боролись за власть человеческого разума. Еще менее возможно отрицать место Галилея, Декарта, Бэкона, Спинозы среди отпрысков движения, которое положили начало Помпонацци, Телезио, Кампанелла и Бруно.

Таким образом, заменяя открытый авторитет человеческим; предлагая новые и реальные темы для исследования и, наконец, отвергая любой авторитет, за исключением установленных законов природы; разрывая все завесы между человеческим разумом и вселенной, итальянские философы эпохи Возрождения осуществили для Европы переход от средневековья к современности.

Что связывает Макиавелли и Помпонацци, двух лидеров итальянской мысли на пике Возрождения? Это может быть выражено одной формулой — живое представление о человеке и мире такими, какие они есть; или, другими словами, позитивизм. Макиавелли обходится без Провидения, недоверчиво улыбается Фортуне, объясняет все социальные и исторические проблемы, ссылаясь на волю и мышление людей в действии. Он изучает человеческую природу такой, какой он ее находит, а не такой, какой она должна быть в соответствии с неким идеальным стандартом. Помпонацци одним ударом разрушает трансцендентализм. Он доказывает, что убедительных аргументов в пользу бессмертия не существует. Он демонстрирует, что цель человека заключается в поведении. Он рассматривает религии без исключения как преходящие институты, подчиняющиеся универсальным законам рождения и разложения, полезные для общества в период своего расцвета, но обреченные сменять друг друга с ростом и ослаблением влияний, которые контролируют наш земной шар и все, что он содержит. В этом вопросе Макиавелли и Помпонацци полностью согласны. Оба они отражают дух своего века.

Как макиавеллизм существовал в итальянской политике до того, как Макиавелли теоретизировал его, так и материализм разродил общество до того, как Помпонацци придал ему последовательность демонстрации. Средневековью с его политическим и теологическим идеализмом пришел конец. Макиавелли и Помпонацци одновременно философствовали о реализме, на котором суждено было основываться науке. Они были богоубийцами древних религий; иерофантами нового откровения, пока еще лишь смутно постигаемого; Колумбом и Веспуччи интеллектуального полушария, колонизировать которое предстояло их потомкам. Условия общественной и частной жизни в итальянских городах — упадок религиозных чувств,

разложение морали, языческие тенденции гуманизма, угасание политической активности, упадок свободы, выживание Церкви и коммуны после прекращения их деятельности — сделали любое движение, подобное движению немецкой реформации, совершенно невозможным. Людям не хватало для этого духовных сил. Мы видели, что в основном такие люди, как Берни и Фоленго, открыто высказывали лютеранские взгляды; а из источников, подобных этим, нельзя было черпать чистую или живительную воду. Работа Италии лежала в другом направлении. Те самые условия, которые сделали ее непригодной для религиозного возрождения, позволили ей выполнить свою истинную миссию. Воздвигнуть Геркулесовы столпы для трансцендентализма и в то же время открыть континент позитивной науки было немалым достижением. Ей пришлось подождать плодов своего труда и признания их заслуг. Ее история со дня смерти Макиавелли была неясной до середины нынешнего столетия, и в истории народов она осталась позади. [582] Но потрясение интеллектуального течения, вызванное Реформацией, сейчас почти закончилось, и дух современной науки все еще находится в гармонии с духом итальянских мыслителей, которые дали ему самое раннее выражение.

---

## ГЛАВА XVII.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Ретроспектива—Значение эпохи Возрождения—Современная наука и демократия—Подготовка интеллектуальной среды для Европы—Раннее развитие Италии—Рабство и коррупция—Античность и искусство—Итальянские провинции—Флоренция—Ломбардия и Венеция—Марш Анконы, Урбино, Умбрии—Перуджи—Рима—Сицилии и Неаполя—Итальянская этнология—Независимость Италии от Империи и Церкви—Сохранение старых итальянских традиций—Новая нация—Ее отношение к старому—Возрождение образования было национальным движением—Его влияние на искусство—На литературу—Возобновление Латинский язык—Сходство между латынью и итальянским гением—Возрождение итальянской литературы в сочетании с гуманизмом—Изучение греческого языка сравнительно неважное—Современные итальянцы унаследовали римские качества—Римские дефекты—Устранение римской сатиры—Упадок римской энергии—Итальянский реализм—Позитивизм—Чувственность—Недостаток тайны, внушения, романтики—Интеллектуальная атмосфера—Литература формы и развлечений—Отсутствие командующего гения—Недостаток серьезности—Недостаток благочестия—Материализм и отрицание—Идиллическая красота—Люди Золотого века—Культ формы—Дары Италии Европе—Эпохе Возрождения нельзя подражать—Ее значение в развитии человечества—Феодализм, Ренессанс, Реформация, Революция.

В конце долгого путешествия естественно пересмотреть пройденные этапы пути. Мы восстанавливаем впечатления, произведенные на наш разум, и извлекаем из воспоминаний тот элемент общности, которого быстрая смена сцен, происшествий и интересов лишала опыта путешествия. Подобным же образом те, кто занимался каким-либо историческим исследованием, после изучения каждой области предмета в отдельности ищут выгодную площадку для созерцания, откуда можно было бы рассмотреть выводы, к которым они пришли, в их взаимосвязи друг с другом.

То, что мы называем, за неимением лучшего названия, Ренессансом, было переходным периодом от средневековья к первой фазе современной жизни. Это был шаг, который должны были сделать все народы европейского сообщества через неравные промежутки времени и под разным влиянием. Его достижение привело нескольких членов этого сообщества к международным отношениям и сформировало конфедерацию взаимно сбалансированных держав из представителей западных рас, которые разделили наследие императорского Рима. В начале этого периода современные нации приобрели последовательность и неизменность типа. Взаимно отталкиваемые принципом национальности, который превращал каждого в отдельный организм, подчиняющийся своим собственным законам роста в соответствии с особенностями климата, крови и социальных институтов, они в то же время были притянуты и спаянны общими узами интеллектуальной деятельности и интересов. Создание этого международного сознания или духа, который по прошествии четырех столетий дает нам право рассматривать прошлую историю Европы как историю единой семьи и побуждает нас ожидать от будущего еще более тесного взаимодействия западных наций, в значительной степени можно отнести к эпохе Возрождения. Одной из отличительных черт той эпохи была реакция против основных сил средневековья. И поскольку реакция подразумевает яркий принцип жизненности, мы обнаруживаем в дальнейшем развитии этого движения новые идеи демократии и науки, противопоставленные феодализму и Церкви. Такая масштабная революция, как перестройка общества на новых основах, не могла быть осуществлена каким-либо простым или непрерывно прогрессирующим процессом. Народы, воспитанные Церковью и дисциплинированные феодализмом, не могли перейти в новую фазу бытия без проверок, колебаний, регресса, бесчисленных препятствий. Также нельзя было ожидать, что продвижение каждого члена европейского сообщества будет осуществляться точно таким же методом или с одинаково успешными результатами. Было неизбежно, что и феодализм, и Церковь долго оставались в стадии ликвидации, сопротивляясь влиянию скептицизма, присущего Реформации; противостоя упорному сопротивлению республиканской энергии, высвобожденной революцией; кристаллизуя контрдвижение современного духа в одном месте в монархическом абсолютизме, в другом - в протестантских учреждениях; отступая из этой мятежной провинции, чтобы укрепить и поставить гарнизон в этой верноподданной цитадели; не терпя компромиссов здесь, а там добиваясь временного триумфа путем заключения сделки с постоянно наступающими силами, направленными против них. Битва даже сейчас ведется с переменным успехом на обширном поле Европы; и какими бы ни были наши убеждения относительно конечного исхода борьбы, невозможно предвидеть определенный исход или установить хотя бы вероятные пределы размаху и продолжительности конфликта.

Хотя мы можем придерживаться мнения, что наука и демократия составляют фундаментальные моменты современной истории в отличие от средневековой, было бы парадоксально утверждать, что они приобрели известность на начальном этапе Возрождения. Сначала необходимо было подготовить общую интеллектуальную атмосферу для Европы. Чувство человеческой свободы должно было быть приобретено в результате исследований и открытий, которые сделали человека хозяином самого себя и окружающего мира. Его внимание должно было быть отвлечено от загробной жизни к его жизни на этой планете. Культура, ставшая великим достижением итальянского Возрождения и распространившаяся по Европе, объединившая людей всех рас и вероисповеданий в спекулятивной и литературной деятельности, вызывающая симпатии и стимулирующая антагонизм по жизненно важным вопросам универсального значения, была необходима для эволюции современного мира,

каким мы его сейчас знаем. Во многих смыслах мы уже превзошли первоначальные условия этой культуры. Но именно этому мы обязаны нашей духовной солидарностью, нашим чувством интеллектуальной идентичности, нашей привычкой вносить сходящийся вклад из разных сторон в запас нерушимого опыта.

Обретя более живое сознание благодаря соприкосновению с шедеврами древности, на заре этой новой эпохи разум быстро отправился в исследовательские экспедиции. И человеческая природа, и материальная вселенная предстали в измененном виде перед мышлением и чувствами, которые дремали в течение столетий инкубации. Сначала, подобно слепцу, пережившему чудо, пробуждающийся разум видел все смутно. При нашем более ясном видении легко презирать смешанные фантазии того времени, когда все старое и новое было так романтично смешано — "люди ходили, как деревья", неопытную интуицию, детскую науку и скудную критику первооткрывателей, которые, устремляясь в будущее, все еще сохраняли верность обычаям и давнее благоговение перед прошлым. Нотка несовершенства, шаткости, неуверенных усилий прослеживается во всех произведениях эпохи Возрождения - фактически везде, кроме изящных искусств, где в тот период проявлялись более простые представления и способности, чем могли похвастаться последние три столетия. В другой важной области мужчины того возраста проявили себя не просто не по годам развитыми и незрелыми. Гуманистическая система умственного воспитания сохранилась с небольшими изменениями до наших дней и по-прежнему составляет основу того, что называется гуманитарным образованием.

Этот переход от средневековья к современности, который мы обозначаем метафорой Возрождения или нового рождения, впервые сильно ощутил себя в Италии. Из всех европейских народов только итальянцы могут похвастаться великой и непрерывной историей, охватывающей двадцать пять столетий, которые известны нам по достаточно достоверным записям. Они первыми подарили западному миру цивилизацию республиканского и имперского Рима. Они сформировали Латинскую церковь и распространили организацию церковного Рима на европейский христианский мир. Это была их двойная работа в период, который мы называем древним и средневековым. В конце последнего они положили начало эпохе культуры, науки и связанных с ними интеллектуальных усилий, в которой мы сейчас живем. В Италии люди сохранили нерушимые воспоминания о своем классическом прошлом; и, как мы видели на протяжении этих томов, отправной точкой для современной реконструкции стал возрожденный и жизненно важный интерес к античности. Здесь также характерные институты феодализма получили лишь незначительное распространение, в то время как секуляризация папства подорвала духовный престиж Церкви. Таким образом, силы, которые необходимо было преодолеть, были в Италии слабее, чем где-либо еще, в то время как поток свежей энергии был сильнее.

Условия, в которых итальянцы выполняли свою задачу в эпоху Возрождения, были таковы, что на первый взгляд кажутся неблагоприятными для любого великого достижения. И все же вполне вероятно, что, поскольку поставленной целью было стимулирование умственной деятельности, лучших условий, чем те, которыми они наслаждались, невозможно было бы обеспечить. Из-за ряда неблагоприятных случайностей, а также из-за их собственного инстинктивного предпочтения местным институтам, они не смогли достичь согласованности и централизованной организации, которые необходимы нации в том смысле, в каком мы понимаем это слово. Их раздробленность среди соперничающих сообществ оказалась

фатальным источником политической и военной слабости, но конкуренция до предела развила всю их интеллектуальную энергию.

В середине пятнадцатого века их коммуны потеряли политическую свободу и оказались под властью деспотов. Воинственный дух пришел в упадок. Войны велись наемниками; и народ оказался в состоянии практического разоружения, когда соседние народы ссорились из-за обладания этими богатыми провинциями. В то же время общество подверглось быстрому моральному разложению. Когда Макиавелли назвал Италию "развращением мира", он не использовал риторические выражения. Нечистое и мирское духовенство; нерелигиозные, хотя и суеверные миряне; потакающий своим желаниям и материалистичный средний класс; праздная аристократия, отстраненная от политики и непривычная к оружию; публика, преданная удовольствиям и стяжательству; множество ученых, преданных мелочам и испорченных исследованиями, которые вступали в противоречие с идеалами христианства, — от таких элементов в нации исходило широко распространенное и все возрастающее вырождение. Общественная энергия, истощенная гражданскими войнами и ослабленная искусством тиранов, все глубже и глубже погружалась в апатию безропотной летаргии. Религия исчезла в смехе, иронии и распущенности. Домашняя простота уступила место пороку, свидетельства о котором точны и безошибочны. Мужественные добродетели исчезли. То, что сохранилось от мужества, приняло формы хулиганства, свирепости и предательской отваги. Тем не менее, одновременно с этим упадком всех моральных качеств, составляющих могущественный народ, итальянцы довели свое искусство и некоторые разделы своей литературы до совершенства, которое может сравниться только с древней Грецией. Аномалия, подразумеваемая в этом утверждении, поразительна; но она раскрывается перед нами на основании доказательств, слишком неопровержимых, чтобы их можно было отвергнуть. Мы должны быть осторожны и не настаивать на какой-либо причинно-следственной связи между моральным и интеллектуальным состоянием итальянского общества в ту эпоху. Тем не менее мы вынуждены признать, что рабство и коррупция являются характерными чертами эпохи, в которую Италия в третий раз в своей истории завоевала мировую гегемонию. В политике, религии, этике она, казалось, была лишена руководящих принципов; и трагический интерес к кульминации ее величия придает длинная череда катастроф, завершившихся испанским порабощением и церковной тиранией, которые доказали ее внутреннюю гнилость и положили конец ее непревзойденным интеллектуальным триумфам.

Моей целью в этой работе было рассмотреть роль, сыгранную итальянцами в начале современной истории, подвергнув каждый аспект их деятельности отдельному изучению. В первом из пяти томов я описал социальные и политические условия, при которых происходило возрождение расы. Во второй я говорил о том регрессивном движении к античности, которое составляет наиболее важный фактор в проблеме, предложенной этой эпохой. Третий том был посвящен изобразительному искусству, в котором проявилась главная самобытность современной Италии. Именно в искусстве творческие инстинкты людей нашли свое истинное и адекватное выражение. Первостепенным по сравнению со всеми другими проявлениями эпохи, фундаментальным под всем, проникающим в самую сердцевину всего, является художественный импульс. Не хватало медленно консолидирующейся жизни великого королевства, концентрирующей все элементы национального существования центростремительной силой органического единства. Государства и деспотии, представляющие собой более несовершенную стадию политического роста, достигли завершения и пришли в упадок. Но искусство пережило этот распад средневековой ткани; и в



искусстве итальянцы нашли сплоченность, которой им не хватало как нации. Говоря таким образом об искусстве, необходимо расширить это слово. Следует понимать, что оно включает литературу. В случае с Италией это также не подразумевает чрезмерного искажения его значения. Последние два тома моего труда были посвящены этапам, на которых народная литература впитывала в себя элементы учености и придавала форму преобладающим мыслям и чувствам народа. Этот процесс придания формы контролировался, более или менее сознательно, художественными инстинктами, о которых я говорил. Таким образом, мы вправе рассматривать литературные шедевры шестнадцатого века как наиболее полное и репрезентативное выражение итальянского темперамента на пике его расцвета. Литература золотого века подразумевает гуманизм, подразумевает живопись. Будет видно, что логика всего предмета потребовала зарезервировать этот отдел для окончательного рассмотрения и оправдала более тщательное расследование, чем было уделено остальным.

Не только возможно, но и правильно говорить об Италии коллективно, когда мы рассматриваем ее творчество в эпоху Возрождения. Однако не следует забывать, что Италия в то время была федерацией, представляющей в миниатюрном масштабе те же различия в своих составных частях, что и народы Европы сейчас. Хотя бы по одной этой причине мы можем с пользой проанализировать различные доли, на которые претендуют несколько ее сообществ в общем достижении.

В начале такого обзора мы не можем не поразиться преобладанию Флоренции. Превосходство тосканцев было тройным. В первую очередь, они определили развитие искусства во всех его отраслях. Во-вторых, они дали Италии язык, который, не уничтожая местных диалектов, вытеснил их в литературе, когда наступил подходящий момент для интеллектуального сообщества. В-третьих, этот момент стал возможен благодаря гуманистическому движению, зародившемуся во Флоренции. Гуманисты подготовили необходимую литературную среду, внедрив изучение классики в каждом городе полуострова. Без этой дисциплины тосканский язык не смог бы так быстро породить итальянский и не был бы так легко принят Севером и Югом. На самом деле можно без преувеличения утверждать, что до конца XV века то, что мы называем итальянским гением, на самом деле было гением Флоренции.

То, что лангобарды и венецианцы создали в изобразительном искусстве и литературе, родилось позже. [583] Однако романисты Ломбардии, латинские лирики Гарды, школа поэтов-романтиков и драматургов в Ферраре, группа скульпторов и живописцев, собранных в Милане династией Сфорца, муза маккароников в Мантуе, непревзойденное великолепие живописи в Венеции, преходящее великолепие пармских мастеров, остроумие Модены ученость князей Мирандолы и Карпи следует отнести к числу наиболее ярких и характерных проявлений итальянского гения. В чистую литературу Венеция внесла весьма незначительный вклад, хотя и послала диктатора Пьетро Бембо править республикой литераторов в тот момент, когда скипетр должен был вот-вот перейти от Флоренции. Ее место, как дом греческой прессы Альдо и как убежище для авантюристов вроде Аретино и Фоленго, когда остальная Италия поддавалась реакционному деспотизму, должно быть увековечено. Из северных университетов Падуя сохранила традицию изучения физики, а Болонья - традицию юридической эрудиции, восходящую к средневековью. Оба стали центрами материалистической философии в шестнадцатом веке. Школа гуманистической литературы Виченцы процветала в начале эпохи. Но она рано пришла в упадок; в то время как школа Феррары, напротив, унаследовала почести Флоренции и Пизы. Генуя была почти исключена из течения итальянской культуры. Ее

роскошные дворцы и церкви, ее чувственная, лишенная сочувствия живопись относятся к последним дням итальянской энергии. Немногие ее великие ученые были обязаны своей славой переписке и связям со студентами из более привилегированных районов.

Из Романы, границ Анконы и умбрийских городов больше искателей приключений, чем литераторов или художников, пополнили список достойных итальянцев. Однако мы не должны забывать об уникальном месте, которое Урбино с его утонченным обществом, чистым Двором и собором образованных мужчин и женщин занимает в истории итальянской цивилизации. Положение Перуджи, опять же, не в пример более необычное. Расположенный на границе Тосканы и Умбрии, разделяющий дух обоих районов, омраченный Папским Римом, но приютивший такие выводы *бравы*, как Бальони, наделивший Браччо тиранией, а Пьетро Ваннуччи - честью своего имени, этот город предлагает череду живописных и запутанных противоречий. Перуджа была центром самой религиозной школы живописи, процветавшей в пятнадцатом веке, а также колыбелью религиозной драмы. Для изучающего итальянскую психологию в этом утверждении содержится очень много серьезного.

Рим продолжал оставаться скорее космополитичным, чем итальянским. Власть, богатство и престиж пап сделали их двор центром; и люди, поселившиеся в Вечном городе, уловили что-то от его величия. Однако нет причин перечислять преимущества, которые в разное время давало церковное покровительство изобразительному искусству, учености и литературе. Скорее следует иметь в виду, что римлян, продвинувших итальянскую культуру, было на редкость мало. Работа в Риме выполнялась почти исключительно иностранцами, по большей части выходцами из Тосканы и Ломбардии.

После блестящего правления Фридриха II сицилийцы мало участвовали в интеллектуальной деятельности нации. То, что это произошло не из-за недостатка способностей у людей, кажется доказанным их склонностью к поэзии, впервые проявленной при дворе Фридриха, а затем непревзойденным богатством их диалектической литературы, как популярной, так и культурной. Допускает ли полуфеодализм, угнетавший южные провинции, сдерживание свободного развития умственных способностей, вопрос. Но, безусловно, примечательно, что в эпоху Возрождения обширные районы Регно производили так мало продукции. Антонио Беккаделли действительно был уроженцем Палермо, но Понтано считал Черрето местом своего рождения. Валла утверждал, что он римлянин, а Санназаро вел свою родословную через Пьяченцу в Испанию. Это четыре величайших имени периода, когда Неаполь был литературным центром при арагонской династии. Мы уже видели, что Неаполь, хотя и не изобиловал местными гениями, придавал литературе особый оттенок теплоты и свободы. Отчасти это можно объяснить свободными нравами, граничащими с распущенностью, Юга, а отчасти постоянной ревностью, существующей между Королевством и папством. В *Новелле* были представлены юмористические картины общества Флоренции, шутки в Риме, но горькие сатиры на духовенство Неаполя. Церковные скандалы вызвали холодную враждебность таких флорентийцев, как Макиавелли и Гвиччардини; в Неаполе они привели к жесткой критике Валлы и язвительным эпиграммам Санназаро. Чувственность Полициано приобрела сладострастный пыл в текстах Понтано. Наконец, платонический мистицизм Флоренции и перипатетический материализм Болоньи завершились новой философией калабрийской школы. Этот выдающийся вклад юга в Италию, эта особая слава шестнадцатого века пришли не столько из Неаполя, сколько из небольших городов Калабрии. Телезио из Козенцы, Бруно из Нолы, Кампанелла из Стило показали, что нечто от древнегреческого умозрительного гения —

дух Парменида и Пифагора — все еще витало на берегах Великой Греции. Точно так же, как эллинские колонисты в Элеи и Таренте предвосхитили зарождение аттической философии, эти энергичные и новаторские мыслители направили стрелы своих рассуждений вперед, к рубежам современной науки.

Возникает соблазн перейти от этого обзора итальянских провинций к размышлениям над другой проблемой. В какой степени особенности каждого района могли сохраниться с глубокой древности? В какой степени они могли определить специфику итальянского производства в современную эпоху? Действительно ли население Калабрии, размышляем мы, унаследовало философские способности от своих греческих предков? Осмелимся ли мы связать склонность тосканцев к искусству с той таинственной расой, которая построила свои города на вершинах этрурийских холмов? Можно ли использовать примитивную этнологию лигурийских и япигских племен для объяснения безмолвия Генуэзской Ривьеры и апулийского шампанского? Заметен ли тевтонский подтекст в грубом юморе мантуанской музыки или в балладах Монферрата? Было бы легко умножить эти вопросы. Но вся тема национального развития все еще слишком неясна, чтобы на нее можно было дать удовлетворительные ответы. [584] Все, что мы можем утверждать, не рискуя ошибиться, сводится к следующему: Рим никогда полностью не объединял различные расы итальянского полуострова и не стирал их характерных различий. После распада ее империи мы обнаруживаем, что итальянские провинции представляют местные типы в языке, манерах, чувствах и интеллектуальных склонностях. Поэтому вполне разумно предположить, что некоторые из этих различий возникли из-за сохранения этнологических качеств, а другие - из-за вливания свежей крови извне.

Решающим фактом итальянской истории во всех ее ответвлениях в эту эпоху является возрождение латыни, или, лучше сказать, итальянского духа. Национальное самосознание сохранилось, хотя и смутно, в средние века; народ также не потерпел кораблекрушения при крушении римской державы. Это было в немалой степени связано с тем фактом, что Империя была творением этого народа, и, следовательно, они были в некотором смысле выше его падения. Римская цивилизация, римская организация, римские институты, римское право были плодами итальянского гения; и когда римское государство пришло в упадок, родная провинция претерпела менее основательные преобразования, чем, к примеру, Галлия или Испания. Было бы парадоксально утверждать, что имперский деспотизм осуществлял больший контроль над отдаленными провинциями, чем над самой Италией. И все же нечто в этом роде может быть выдвинуто, если мы подумаем о потоках своим желаниям величии самого Рима; о суверенных привилегиях, предоставленных главным городам Италии; о процветании и обширности Медиоланума, Аквилеи и Равенны. Местные связи и институты прочно удерживали древнюю Италию не меньше, чем средневековую; и долгое время после того, как Рим превратился в *colluvies omnium gentium*, так горько описанный Ювеналом, провинциальные города, особенно в долине По, сохраняли энергичный характер. В этом отношении отношение, в котором государственные деятели и литераторы, подобные Плинию, стояли по одну сторону от столицы, а по другую - от места своего рождения, является одновременно интересным и поучительным. Граждане провинциального *муниципалитета* восхищались могуществом Рима. Рим был для них точкой опоры рычага, который приводил в движение пригодный для жизни земной шар от их прикосновения. Тем не менее Империя существовала для всего мира, в то время как каждый итальянский город требовал исполнения долга и привязанности своих жителей. Когда Рим потерпел крах, космополитическая власть Империи была распространена на Церковь или, скорее, приостановилась между Церковью и возрожденной Империей. Точно

так же, как *муниципия* процветала под сенью старого Рима, так и теперь Коммуны росли под сенью Церкви и новой Империи. Эти два творения раннего средневековья, хотя и были сформулированы и легализованы в Италии, имели там меньший вес, чем в некоторых других частях Европы. Итальянцы сопротивлялись императорской власти и сохранили свою местную независимость. Северные императоры никогда не были по-настоящему сильны ниже Альп, за исключением попустительства и помощи фракций. Точно так же итальянские бюргеры терпели церковный деспотизм только постольку, поскольку находили это удобным. Несмотря на попытки готики, ломбардцев, франков и немцев укрепиться, городам удалось отстоять свою автономию. Итальянский язык впитал в себя несколько чужеродных элементов, которые к нему примешивались. Народная латынь, пережившая упадок литературы, отразившая влияние чуждых диалектов, возобладавала и стала языком народа.

Несмотря на это сохранение античного типа, итальянская нация в период между эпохами Константина и Фридриха Барбароссы была интеллектуально и фактически переделана. Это не была новая нация, подобная англичанам, французам или немцам, ибо ее жизнь непрерывно продолжалась на одной и той же земле с периода, предшествовавшего рождению Рима. У него не было фонда мифов и легенд, воплощавших его воспоминания в популярной эпической поэзии. Вместо Зигфрида, Артура или Роланда он отсылал к Эней Вергилиан. [585] Тем не менее, он претерпел, вместе с остальной Европой, трансформацию из язычества в христианство. Она испытывала на себе влияние феодализма, одновременно отталкивая его упрямой и, в конце концов, победоносной ревностью. В чем-то это было связано с рыцарством, хотя инстинкты этой расы были скорее практичными и позитивными, чем романтическими. Она пережила затмение античной культуры и позаимствовала у своих завоевателей настойку их стиля в искусстве и литературе. Когда эти новые итальянцы обрели голос, они заговорили тоном, в котором не было звона римского красноречия. Плотная ткань римского синтаксиса была расчленена. И все же их речь имела больше сходства с римским стилем, чем у любого другого северного народа. Величайшие юристы, духовные и государственные деятели средневековья, толкователи римского права, создатели прочных теологических построений, основатели католической церкви, поборники имперской идеи были итальянцами, доказывавшими своим пониманием практических дел и позитивным поворотом, который они придавали спекулятивным исследованиям, сопричастность духу древней латыни. [586] Средневековое творчество итальянского гения, даже наименее классическое, выдает эту родословную — как в ломбардской, так и в тосканской архитектуре, в монументальной структуре "Божественной комедии", во всеобъемлющем сборнике "Суммы", в неприятии сентиментализма традицией провансальской поэзии, в концепции учености Петрарки, в чувственном реализме Боккаччо.

Возрождение Обучения было приобретением этой новой расой полного самосознания, которое все еще сохраняло так много от своего старого темперамента. Чувствуя себя неловко среди обычаев и идеалов тевтонских племен; упрямо отказываясь объединить свою местную независимость в королевство; борясь с феодализмом; принимая рыцарство и готическую архитектуру как экзотику; без национальных легенд; без энтузиазма крестоносцев; итальянцы едва ли были самими собой, пока не нашли правильное применение своей энергии, соприкоснувшись с классикой. Это превращает Возрождение образования в национальное, патриотическое, драматическое движение. Это придает жизнь и страсть процессу, который в любой другой стране, на любой другой почве, возможно, вызвал бы лишь антикварный интерес. Этим, и только этим, объясняется необычайный пыл, с которым итальянцы бросились в поиски, отказавшись от новоприобретенных лавров своего современного языка, впитав

интеллектуальные способности по крайней мере трех поколений в труде эрудиции и выйдя из библиотек гуманистов со свежим чувством национального единства. В тот же момент и благодаря той же серии открытий они нашли себя и создали для Европы цивилизацию современного мира.

Только вспомнив, что итальянские народы, раздавленные руинами Римской империи и с опозданием воспринявшие тевтонские влияния, возобновили свою естественную активность и осознали свое призвание в Возрождении Науки, мы сможем понять радикальную революцию, произведенную этим событием во всех областях мысли. В архитектуре готический стиль, который был принят как бы с отвращением и не совсем ассимилирован, был сразу же отброшен. Брунеллески, Альберти, Браманте, Сан-Галло, Микеланджело, Палладио стремились, все до единого, правильно приспособить античный стиль к современным требованиям. Так называемая палладианская манера, чуждая другим, является домашней и национальной в Италии. Скульптура даже раньше архитектуры поняла тот же намек и последовала ему. Что в основном отличает работы пизанской школы от современных работ французских или немецких мастеров, так это то, что здесь была прочувствована и частично осмыслена манера греко-римского искусства. Живопись, хотя и была более тесно связана с христианством, более точно соотнесена с условиями современной жизни, в значительной степени была обязана силой и напористости тем же условиям. В течение пятнадцатого века классическое влияние продолжало все больше видоизменять практику сильнейших мастеров. В литературе влияние Возрождения было настолько решающим, что требует более пристального изучения.

Пробужденное сознание итальянского народа проявилось прежде всего в создании ученой литературы, максимально точно имитирующей на мертвом языке образцы, почерпнутые из древнего Рима. Недостаточно было присвоить материал латинских авторов. Их форма должна была быть ассимилирована и воспроизведена. Эти пионеры науки верили, что вульгарный язык с его различными диалектами всегда был и до сих пор остается неспособным к более высокой культуре. Изысканная дикция Цицерона и Вергилия была для них отдельной и превосходной речью, освященной безошибочным прецедентом и не менее полезной для современности, чем это было раньше для античного употребления. Восстанавливая стиль эпохи Августа, они думали, что должны обладать средством выражения, приспособленным к их нынешним потребностям и соответствующим живому языку народа, каким он был в эпоху римского величия. Сначала они атаковали более легкие области композиции. Эпистолография и риторика переняли римский обычай. Затем были проанализированы и скопированы метры Горация, Овидия и Вергилия. При неизбежном компромиссе между классическими способами выражения и современными потребностями мышления всегда делались уступки в пользу первых. Личности Троицы, святые и мученики Церкви, разыгрывали себя фразами, заимствованными из устаревшей мифологии. Христос изображался героем. Советы каждой мелкой коммуны присвоили себе стиль Сената и народа. *Кондотьеры* маскировались под Сципиона, Ганнибала и Фабия Кунктатора. Чекко и Тонино облачились в изящные одежды Ликида и Тирсиса. Чувство национального возрождения было настолько сильным, что эти литературные условности навязывались людям, правившим политикой Италии, — государственным деятелям с тонким пониманием практических дел; генералам с эгоистичными планами, которые строились на игре и противодействии живым интересам. Когда Полициано правил республикой литературы, эта акклиматизация латинской классики была завершена. Бесчисленные стихотворения, воспроизводящие эпические, элегические и лирические мотивы римлян, полились из печати. Моралисты облачились в гортензиеву тогу. Ораторы раздражались обильными потоками цicerоновской риторики.

Критики подражали Квинтилиану. Историки наполнили свои главы речами и описаниями по образцу Ливия. Поэты-пасторали и дидактики сделали центоса из Вергилия. Драматургия процветала под покровительством Плавта, Теренция и Сенеки. Проповедники были более щепетильны в том, чтобы излагать свои предложения витиеватым стилем, чем в том, чтобы довести до конца теологический спор. В устах пап Богом Синая или Голгофы был Юпитер Оптимальный Максимус. Даже посланники и эмиссары добивались блага своих государств с помощью абзацев, цитат, речей в манере древних.

Этот гуманистический пыл поначалу привел к разделению между образованным и неграмотным классами. Люди цеплялись за свои диалекты. Образованные люди презирали все формы речи, кроме латыни. Казалось, что отныне национальная литература может следовать двумя отдельными и расходящимися курсами. Но с прекращением первого увлечения античной культурой стали признаваться притязания народного итальянского языка. Ни одна другая современная нация не создала шедевров, равных Данте, Петрарке и Боккаччо. Чувство собственного достоинства итальянцев не могло пострадать от исключения "Божественной комедии", "*Канцоньерки*" и "*Декамерона*" из числа классиков. Люди с тонким восприятием, такие как Альберти и Лоренцо Медичи, считали, что почести потомков выпадут на долю тех, кто культивировал и совершенствовал свой родной язык. Таким образом, прежняя позиция гуманистов была признана ложной. Не могли ли их недавние приобретения быть перенесены на счет и выгоду народного языка? Общепринятый итальянский язык, основанный на тосканском, но модифицированный для общего пользования, теперь практиковался в соответствии с правилами и целями ученых. На шиповник из популярной литературы были привиты высокоразвитые розы классических садов. Так появились шедевры литературы "*Чинквеченто*" — "*Орландо и комедии Апуосто*", "*Истории*" Макиавелли и "*Аркадия*" Санназаро, "*Gerusalemme*", и Guarini's *Pastor Fido* Гуарини, а также многочисленные и разносторонние работы меньших мастеров в прозе и стихах.,,,

Пропитанная классическими аллюзиями и реминисценциями, форма этой новой литературы была современной; но ее дух был в истинном смысле латинским. Итальянский народ нашел свой надлежащий способ самовыражения и провозгласил свою наследственную близость к творцам римского искусства. В истории итальянского Возрождения изучение греческого языка составляет лишь эпизод. Флорентийская школа Платона, венецианские труды Альда оказали частичное и несовершенное влияние на итальянскую культуру. Они оказались более важными для Европы в целом, чем для полуострова, более ценными в своей отдаленности, чем в своих непосредственных последствиях. Имея на выбор всю классическую литературу, это инстинктивное предпочтение латыни иллюстрирует точку зрения, которую я пытаюсь продемонстрировать, а именно, что в Италии Возрождение Образования было возрождением итальянского гения, модифицированного и сформированного римским влиянием. Верные своему происхождению, итальянцы ассимилировали римский типаж и оставили греческий в стороне.

Если мы остановимся на рассмотрении качеств римского духа в искусстве и литературе, мы увидим, в каком реальном смысле современные люди воспроизвели их и остались в их пределах. По сравнению с эллинской и тевтонской расами, римляне не были ни мифотворцами, ни в самом искреннем смысле поэтичными. Подобным же образом итальянцам не хватает легенд и романтики. На этот недостаток настаивали в предыдущих томах, где неоднократно указывалось на практичность и позитивность итальянской поэзии, ее склонность к реализму и



воздержание от визионерских полетов воображения. Римская литература была сложной и культурной, а не простой или спонтанной. Римский эпос был литературным; основанным на предшествующих моделях и ограниченным сферой отточенного подражания. Римские комедия и трагедия были копиями греческих. В этих высших областях искусства римские поэты придавали новую форму иноземному материалу и привносили свой национальный дух в произведения, которые можно было бы поставить почти в один ряд с вольными переводами. То же самое можно сказать и об их текстах. Даже метры во всех этих видах подобраны соответствующим образом. Итальянцы изобрели то же самое, но немного. Они заимствовали из всех источников — из романов времен Артура и Каролингов, из провансальской любовной поэзии и, наконец, в изобилии из римской литературы. Но они запечатлели свой собственный гений на использованных материалах, подретушировали форму и изменили настроение, применив все, что они взяли, для своего собственного подлинного использования. В этом отношении итальянцев, хотя и кажущихся столь нетворческими, можно назвать более оригинальными, чем римлян. Начнем с того, что их метрические системы — сонет, октавная строфа и *римская терца*- являются их собственными. Их обращение к тевтонской легенде более характерно, чем римское обращение к греческой мифологии. Данте и Петрарка более свободно обращаются к провансальской поэзии, чем Гораций или Катулл к текстам своих предшественников. В том, что касается драматической композиции, итальянцы находятся во многом в таком же отношении к римлянам, как римляне к грекам; и это можно повторить применительно к элегической и пасторальной поэзии, а также к некоторым второстепенным видам. Раса италиков, как в позднем, так и в более раннем развитии, по-видимому, и здесь довольствовалась приданием формы и изяществом исполнения.

Если мы обратимся к исконным и характерным качествам римского литературного гения, мы обнаружим, что они вновь проявляются с силой спонтанности у итальянцев. Прежде всего, можно отметить сильную любовь к сельской жизни, которая придает неувядающую свежесть Катуллу, Горацию и поэтическим эпизодам Лукреция. Это не менее заметная черта итальянской литературы. Лучшая поэзия гуманистов — та, в которой рассказывается о жизни на вилле среди тосканских холмов, у Неаполитанского залива или на берегах Гарда. Самые чистые пассажи в *Новелле*, наименее невыносимые описания в трактатах эссеистов — это те, которые воспевают радости поля, леса и сада. Самыми оригинальными произведениями итальянской сцены являются *Аминта* и *пастор Фидо*, насквозь проникнутые настоящей любовью к родине — не каким-либо чувством к Природе в ее более мелких и диких проявлениях, но старым сатурнианским пафосом и свежей цепкой красотой природы, ставшей другом человека и очеловеченной трудом. Слезы, пролитые Альберти над плодородными осенними полями, когда он взирал на них скакой-нибудь тосканской вершины, кажется, упали подобно росе подлинного чувства на самые сухие места пасторальной литературы, которая слишком часто условна.

Возвращаясь к основной теме спора, можно сказать, что итальянцы также разделяли пристрастие римлян к дидактической поэзии. Латинские стихи Полициано, Вида и Фракасторо, а также итальянские работы Аламани, Ручеллаи и других авторов в достаточной степени доказывают это. Мне также не кажется, что мы должны предполагать, что эти эссе, написанные в стиле неизбежной усталости, были просто формальными имитациями древних. Восторг, с которым они были впервые приняты и даже сейчас иногда читаются в Италии, и высокая репутация, которую они завоевали своим авторам, показывают, что в итальянском гении есть что-то, отвечающее их духу. Одна часть их римского наследия осталась неосвоенной итальянцами. Они не произвели по-настоящему яркой сатиры; но, с другой стороны, тот

местный сатирический юмор, склонный к карикатуре и непристойности, который находил выход в фескеннинских песнях о римских празднествах и триумфах, сохранялся без существенных изменений при всех изменениях национальной жизни. Самые ранние памятники народной литературы свидетельствуют о ее популярности на протяжении всего средневековья. Это придало особое качество флорентийскому карнавалу; он обрел высокую литературную форму в *Канти* Лоренцо и бурлеске *Капитолия* Берни; он процветал на набережных Неаполя и укрылся в Риме под покровительством Пасквино.

Оставляя в стороне чистую литературу, мы можем проследить латинскую родословную итальянцев по их сильному судебному предубеждению. Точно так же, как Форум был центром Рима, Площадь была центром итальянской жизни. Декламационный акцент, который портит большую часть латинской прозы и стихов для ушей северян, звучит во всей итальянской литературе. Их авторы слишком легко принимают риторический тон и заменяют звучность словоблудия твердой материей или здравым чувством. Декламации римлян находят аналог в Итальянских академиях. Разговорный оттенок римских философских дискуссий повторяется в моральных обличительных речах гуманистов. Но с равной справедливостью мы могли бы утверждать, что практические и юридические качества латинской расы и ее мощная организаторская способность сохранились и нашли выражение в современной нации. Итальянцы, как мы уже говорили, были величайшими церковниками, государственными деятелями и юристами средневековой Европы. Они создали папство. Они сформулировали концепцию Империи. Они сохраняли, объясняли и преподавали римское право. Но этот элемент был уже выработан и исчерпан в конце средневекового периода. Мы находим его в бездействии в эпоху Возрождения. Политическая энергия, воинственность, сплочающая сила, неукротимая воля римлян явно покинули их итальянских наследников. В римском письме присутствует массивная архитектура, похожая на каменную кладку, чего в итальянском почти всегда не хватает.

Если бы здесь было позволительно выдвинуть несколько смелую гипотезу, мы могли бы спросить, проявили ли теперь итальянские расы себя такими, какими они могли бы быть без централизующего и контролирующего гения Рима? Можем ли мы рассматривать господство Рима в истории итальянского полуострова как гигантский эпизод? Рим объединил различные племена в общую систему, сформировал единый язык и использовал Италию как трон всемирной империи. Но римская империя исчезла, а племена остались — правда, неизгладимо отмеченные ее печатью и впоследствии видоизмененные чередой навязчивых инцидентов, — но все же подарившие миру в новой форме второй урожай цветов и плодов, подобный тому, который они собрали для Рима. Не стоит настаивать на этих спекуляциях. Они напрашиваются сами собой, когда мы замечаем, что итальянцам не хватало в эпоху Возрождения именно того, что Рим или латинская конфедерация дали Италии в древние дни ее господства. Как будто великая сатурнианская мать, измученная созданием Рима и всего того, что Рим подразумевал через Империю и папство для Европы, имела мало сил, кроме как на удобства и тонкости в современной литературе. Римскому масонству наследовала филигранная работа *cinqe cento*.

Нет никаких сомнений в том, что итальянцы обладают позитивными, материалистическими качествами, общими с их латинскими предками. Это, в конце концов, составляет истинную ноту их искусства и литературы. Реализм, предпочитающий осязаемое и конкретное визионерскому и абстрактному, определенное неопределенному, чувственное идеальному, определяет характер их гения во всех его проявлениях. Мы находим это даже в "Божественной комедии".

Картины Данте притягивают наш взор; его песни ангелов и крики проклятых душ достигают наших ушей; он заставляет нас содрогаться от физического отвращения к мерзостям Malebolge и ощущать на своих лбах прохладный утренний ветер Чистилища. Его воображаемый мир может быть нанесен на карту; его путешествие по нему прослежено и измерено дюйм за дюймом, час за часом. Тот же реализм определял умозрение итальянцев, отвлекая их от метафизики к проблемам практической жизни. Опять же, он придавал значение их религии. Мы находим это в видениях Святой Екатерины, в стигматах святого Франциска, в чуде Больсены. Под его влиянием догматы Церкви приобрели некую осязаемость. Именно против итальянской чувственности восстало более тонкое духовное восприятие тевтонских рас; и итальянцы, которые передали Европе свои собственные религиозные формы, не могли понять, о чем идет речь. Каким бы слабым или недостаточным мы ни считали этот реализм в областях чистой мысли или благочестивого чувства, в искусстве он был в высшей степени силен. Это позволило итальянцам настолько постичь тайны веры и ассимилировать классические мифы, что они смогли найти форму красоты как в скульптуре, так и в живописи. Если бы они больше склонялись к абстрактному или визионерскому, христианское искусство оставалось бы невозможным. Если бы они были менее простодушны, они, возможно, отказались бы от языческих легенд или не смогли бы затронуть их с должной искренностью. Общеизвестно, насколько плохо обошлись эти легенды в руках современных тевтонских художников. В сфере литературы то же качество придало трактовке рыцарской любви Петрарки новую содержательность. Это вдохновило Боккаччо, и под его влиянием была создана художественная литература, неопишимо богатая объективным реализмом и спонтанной страстью. Этому Ариосто был обязан несравненным блеском своих картин. И поскольку такая чувственность волей-неволей имеет свою дурную сторону, мы обнаруживаем, что в конечном итоге она больше не облекает несущественные мысли в формы красоты, не придает реальности видениям поэта или очеловечивает суровость веры, но откровенно и просто подчиняет свои силы униженному воображению. Итальянская чувственность слишком часто вырождается в простую чувственность в период нашего исследования. И это не единственный недостаток качества. Когда мы жалуемся, что итальянцам не хватает высочайшего трагического воображения, что их чувству природы недостает романтики или что только их редчайшие произведения искусства достигают возвышенности, мы всего лишь настаиваем на реалистическом уклоне, который склонял их к вещам осязаемым, осязаемо переживаемым, постижимым чувствами. Насколько трагедия обусловлена ужасом, может оценить только душа; насколько романтика зависит от чувства тайны и неизведанных возможностей природных вещей; насколько возвышенное состоит из бестелесной расплывчатости, здесь нет необходимости настаивать. Чувственность итальянцев, более простая и менее насыщенная духовной субстанцией, чем у греков, хотя и придавала им так много безмятежной красоты и понятной формы, лишала их тех высоких и редких черт, которыми менее уравновешенный гений северных рас может обладать по своему желанию. На бедность образного предложения в их лирической и драматической поэзии уже указывалось. Мы чувствуем это даже в их музыке. Самые восхитительные мелодии, изливавшиеся подобно пению соловья в великих школах восемнадцатого века, обязаны своим совершенством чистоте очертаний; их волшебство зависит от прямого обращения к чувственности. В них нет "большего, чем улавливает ухо". Они не являются, если снова процитировать сэра Томаса Брауна, "иероглифическим и затемненным уроком для всего мира и созданий Божьих". Палестрина и Страделла, Перголезе и Сальватор Роза движутся в области менее мистической и наполненной накопленным смыслом, чем та, которая принадлежит Баху и Бетховену.

Интеллектуальная среда, сформировавшаяся в Италии на закате средневековья, была нерелигиозной и индифферентной; в высшей степени утонченной и высококультурной; инстинктивно эстетичной и великолепно одаренной, но лишенной моральной серьезности или патриотического энтузиазма, духовной страсти или политической энергии. Общество, порабощенное, бесправное и невоинственное, состояло из крестьян и ремесленников, лощеных горожан, изнеженной знати, придворных и ученых сотен типов, монахов и духовенства самого разнообразного и почти неисчислимого множества, деспотов, более или менее преуспевших в своем искусстве навязывания и обольщения, и бесчисленных людей, зависящих от потребностей, прихотей и пороков этого разношерстного населения. К последним можно причислить художников всех мастей, кроме первоклассных, литераторов, паразитов и искателей приключений, куртизанок и аббатис, памфлетистов и *бравы*, ораторов и секретарей. За пределами университетов, фабрик и рыночной площади было мало профессий, которые можно было бы назвать почетными, независимыми или респектабельными. Над остальными нависла тень рабства и коррупции, церковной развращенности и частного разврата, политического застоя и надменного покровительства. И все же такие качества, как интеллектуальная проницательность, решительная воля и определенный эстетический вкус, были практически универсальными. Мы находим их в таких работах, как биография Челлини, апология Лоренцино Медичи и мемуары его убийцы — не говоря уже о документах, в которых последнее качество вполне могло отсутствовать. Даже самые низкие орудия общественного или частного распутства сохраняли независимость лицом к лицу с искусством и признавали более высокий закон, чем закон их работодателя, в обязанностях, налагаемых на них идеалом, к достижению которого они стремились как литераторы, художники или тому подобное. Мы прослеживаем это верное служение и творческую свободу даже в Пьетро Аретино.

По необходимости возникла литература, соответствующая этому средству массовой информации. Это была литература формы и стиля, удовольствия и отвлечения, без накала страстей, серьезности цели или глубины мысли. Этим не могли похвастаться ни Шекспир, ни Пиндар, ни Данте, ни Декарт. Преобладающими типами, которые он развивал, были идиллический, описательный, мелодраматический, повествовательный, элегический, сентиментальный, бурлескный и распущенный. Полициано, Санназаро, Лоренцо Медичи, Пульчи, авторы сонетов и *Капитолийцев*, романисты и сатирики, все они не связаны с Боккаччо никакими поверхностными узами. Он является утренней звездой этой разнообразной и блестящей группы художников-авторов до того момента, пока над горизонтом не взойдет Ариосто, *icinqe cento* не найдет адекватного выражения в *Orlando Furioso*. В этом стихотворении сконцентрированы качества, которыми характеризуется эпоха, и проявлен прогресс художественных способностей и чувств со времен "Декамерона". Среди множества писателей века мы тщетно ищем истинного философа. Вместо этого нам приходится довольствоваться этическими рассуждениями гуманистов; очерками вроде "*Кортегуано*", "*Галатео*", "*Гуверно делла Фамилья*"; фантазиями эрудитов вроде рассуждений Фичино или схоластических пустяков Пико делла Мирандолы. И все же из самого индифферентизма эпохи вырастет философия. Помпонацци формулирует современный материализм. Телезио, Кампанелла, Бруно, Галилей должны основать современный научный метод. Между тем политические волнения как в деспотиях, так и в республиках, а также дипломатические отношения столь многих мелких государств стимулировали наблюдение и развивали способности к анализу. Поэтому наиболее энергичным и мужественным продуктом этой литературы являются такие работы, как "*Принципи*" и "*Дискорси*" Макиавелли, "*Рикорди*"

Гвиччардини, а также исторические труды и размышляющие трактаты о государственном управлении, опубликованные государственниками их школы.

Отсутствие серьезности в литературе золотого века поражает северянина. Похоже, что это было создано для людей, которые потеряли свою этическую и политическую совесть и возвели на престол эстетическую совесть. Их религиозное безразличие смертоноснее атеизма. Их легкомыслие хуже сарказма. Они соответствуют эпиграмме Тацита, который писал: *corrumpere et corrumpi sæculum vocant*. И все же ни у кого не хватает сил злиться. Трудно уловить истинную нотку сатиры в их критике общества. Ариосто игрив, Аретино груб, Аламанни сварлив, Фоленго вспыльчив. Чисто религиозным композициям того периода не хватает простоты и искренности. *Священный Раппредставитель* сентиментален и романтичен. Христианские эпосы латинских поэтов неопишимо холодны. *Лауди* либо литературны, как у Лоренцо, либо истеричны, как восхваление Бенивьени христианского безумия. Дерзкие биографии Аретино свидетельствуют о подлинно благочестивой работе с Витторией Колонна. Это есть только в каком-нибудь проникновенном высказывании престарелого Микеланджело, в святой жизни некоего С. Антонино, или благотворительность миссии Луки делла Роббиа по отношению к юному Босколи, или пылкость проповедей Савонаролы, в которых то тут, то там вибрирует струна настоящего религиозного чувства. Философия укрепляется там, где она сильнее всего, в отрицании — в отрицании Валлой любых этических стандартов, превосходящих чувственный гедонизм, в отрицании Помпонацци бессмертия, в отрицании Макиавелли Провидения. Столь полная антитеза средневековой основе мышления была необходима; и ее результаты для будущего науки неоспоримы. Но в данный момент это означало отказ от духовных интересов, упорство в материальной стороне человеческой жизни, что было связано с религиозным безразличием и социальным разложением.

Драма изобилует комедиями и масками удивительного разнообразия и большой художественной красоты. Но нет ни одной трагедии, достойной этого названия. А трагический элемент, в отличие от романтики и пафоса, бросается в глаза своим отсутствием в романах того периода. Лирические поэты предпочитают сознательное притворство петраркизма любому искреннему выражению эмоций. Серьезность сонетов Ла Каса, вырванных из беспокойной и противящейся этому совести, возвышенность платонического мистицизма Микеланджело, патриотическое возмущение стенаний Гвидиччони об Италии, поработанной и погрязшей в чувственной лени, должны быть причислены к ярким исключениям. В романтическом эпосе рыцарство, идеал более ранней эпохи, превращено в мягкую насмешку. Над честью глумятся или ее неправильно понимают. Абсурдное, чудесное, распущенное смешано в форме несравненной художественной учтивости. Более серьезный эпос Тассо принадлежит другой эпохе. Героическая поэма Триссино нечитабельна. Подобно трагедиям ученых, в ней нет жизни, и она не имеет никакого отношения к духу эпохи.

На все искусство и литературу той эпохи пролит приятный свет спокойствия и уступчивости, сияние удовлетворенности и благополучия, которое странным образом контрастирует с трагическими обстоятельствами нации, катящейся в пропасть разорения. Это не совсем *буржуазное* блаженство Боккаччо, но спокойствие, которое находит наилучшее выражение в живописных идиллиях Джорджоне и письменных идиллиях Санназаро. Его высший идеал - Золотой век, когда естественные склонности не были ограничены никакими амбициями, а дух

пребывал в безмятежной легкости. Это преобладающее настроение художников и писателей было способно к чувственной глубине, как в *Байях* Понтано. Оно было способно на утонченную иронию, как в улыбке Ариосто. Оно было способно на широкий смех, как в фарсе Биббиены. Оно было способно на нежность, как в *балладе* Полициано. Он был способен на циничную распущенность, как в "*Раджионаменти*" Аретино и флорентийском *Капитолии*. Но она была неспособна к трагической страсти, лирическому восторгу, интенсивности, возвышенности, героизму. Услышали бы в Италии пролог Марстона к "*Антонио и Меллиде*" или определение призвания поэта Мильтоном? Люди, создавшие эту литературу, и те, с кем они жили, для кого писали, были хорошо воспитаны, довольны бездействием, открыты для удовольствий всеми порами, наслаждаясь утонченностью такта и вкуса, но в то же время пристрастились к грубой чувственности слова и дела. Мир для них закончился. Энергетические арены были закрыты. В отношении будущей жизни они питали учтивый и добродушный скептицизм, деликатный *стиль* утверждения и отрицания, слегка надетый, который не мешал соблюдению церемониального благочестия. Они любили свою виллу, как Фламминьо, Фичино, Бембо, все поэты Бенакуса. Свой досуг они проводили между лавровой рощей и кабинетом. Они встречались в придворных кругах для вежливых бесед и пустяковых диссертаций, без влияющей страсти, без спекулятивного энтузиазма, без проникновения в тайны, более глубокие, чем тонкости поэзии и искусства. Ни один из них, среди крушения и конфликта трех наций на своей земле, не воскликнул во тьме "*Имус, имус преципитес*"! Когда беды Италии навевали на них тень меланхолии, они искали облегчения в развлечениях или учебе. Чинтио, предвещающий свои романы ужасами разграбления Рима, Баргальи, использующий агонию Сиены в качестве вступления к своим любовным романам, являются притчами о том, что происходило в мире фактов и чувств. Портрет Кастильоне, светловолосого, степенного, умного, гуманного, отражает лучших людей того времени. *Аминта* - это мир их грез, созданный по образцу реальности. Обращение *Vida* к *pulcherrima Roma* выражает их национальное чувство.

Во всем этом есть прекрасная сторона. Это идиллический идеал жизни, раскрытый в картине Тициана "*Три возраста человека*", идеал, результатом которого является золотое и совершенное искусство, успокоенное до эвтаназии, очищенное от всякой цели, более серьезное, чем можно найти в мелодиях, исполняемых у фонтана в поле мальчиками для слушающих девочек на флейте или виоле. Этому идеалу было уготовано великое будущее, когда оживляющий мотив идиллической мелодии выразился в оперной музыке XVIII века, и Италия подарила Европе последний из своих нетленных даров - новое и совершенное песенное искусство. Но во всем этом есть и некрасивая сторона. Высшая порочность эпохи — в ее отсутствии энергии, избегании серьезных начинаний, придворном преклонении, хулиганстве, раболепии, цинизме и лицемерии — воплощена в Аретино. Здесь пороки итальянского Возрождения демонстрируют свои раздвоенные копыта. Сквозь оранжевые и лавровые заросли, залитые золотым солнечным светом Тинторетто, скалится звериный всепожирающий сатир, сатир гораздо менее невинный и нежный, чем изображали греческие поэты, с волчьими челюстями и козлиными ногами. А в "Аретино" уже прослеживается образ Баффо, похотливого и свиноподобного Калибана стихов, более варварски-звериного, чем венецианский Казанова. Между тем, несмотря на кажущуюся вежливость манер, жестокие преступления коррумпированной и раболепной расы были частыми. Отравления и тайные убийства, акты личной мести и использование наемных головорезов сделали жизнь в этой идиллической Италии небезопасной.



Историк этой эпохи, хотя и ощущает ее великолепие и охотно благословил бы ее, оказывается вынужденным настаивать на более мрачных деталях предмета. Триумфальное пение его первых страниц заканчивается, к его сочувствию, слишком часто диссонансом и плачущим эхом. И все же было бы несправедливо и ненаучно заканчивать на какой-либо ноте скорби, когда перед ним выстроены достижения самой старшей из дочерей Европы. Часто говорили, что эпоха Возрождения представляет собой неразрешимую проблему. Двудликий и неопределенный, дух эпохи был уподоблен Сфинксу, чья загадка не находит разгадки. Но этот язык в лучшем случае риторический. Аномалии и противоречия периода, которому мы обязаны столь значительной частью нашей духовной и интеллектуальной силы, обусловлены его переходным характером. Средневековье было закрытым. Современный мир едва сформировался. Этот промежуток был выбран для возрождения итальянского духа. На итальянцев пала сложная и запутанная задача перехода от одной фазы к другой. И, как я уже пытался объяснить, итальянцы были своеобразным народом. Они сопротивлялись тевтонскому влиянию средневекового прошлого, но они не смогли подготовиться к драме насилия и кровопролития, которую феодальные расы разыграли на равнинах Ломбардии. Когда мы говорим, что их долгом было сформироваться в нацию, подобную французской, мы критикуем их поведение с современной точки зрения. Опыт показал, что их политика муниципальной независимости была своего рода самоубийством. Но инстинкты клановости, медленно трансформировавшиеся через феодальные институты в монархическую систему, с незапамятных времен отсутствовали в Италии. Сам Рим никогда не объединял итальянские города в то, что мы называем нацией. И когда Рим, глава мира, пал, муниципалитеты Италии остались, и итальянский народ снова ожил, соприкоснувшись со своим невозвратным прошлым. [587] Тогда, хотя Церковь и вытеснила Европу с итальянской земли, нигде у нее не было менее преданных подданных, чем в Италии. Как бы итальянцы ни гордились Империей, как бы они ни гордились теперь Церковью, все же ни Римская империя, ни Римская церковь не влияли на итальянский характер. Размышляя об уникальных обстоятельствах этой новой нации, неорганизованной, как и ее сестры, осознающей огромное прошлое и неиссякаемую жизнестойкость, пронизательной апатичной к религиозному энтузиазму молодых рас, но вынужденной тянуть время, соглашаться и прикрывать безразличие лицемерием, мы приходим к ощущению, хотя и не можем полностью объяснить, неизбежности многих отвлекающих разногласий на том, что все еще было незавершенной фазой национального существования.

В качестве последнего соображения, после рассмотрения аномалий итальянского общества на закате средневековья, мы с полным правом утверждаем, что раса, породившая Макиавелли и Колумба, Кампанеллу и Галилея — то есть самых стойких пионеров и самых свободных мыслителей на заре нового времени, — была способна, если оставить ее в покое, разрешить свои собственные моральные противоречия каким-то мужественным усилием. Новаторская энергия, спекулятивная смелость, мужественность усилий (хотя и замаскированных педантизмом и пуризмом, урбанистичностью и удобствами вежливой культуры, низменным эгоизмом и безнравственностью социального декаданса) были самыми глубокими нотами сбивающей с толку эпохи, которая формирует нашу тему. Но эта свобода от вмешательства, эта удача оттого, что их оставили в покое, были как раз тем, чего итальянцы никогда не могли получить. Катастрофы нескольких последовательных вторжений, за которыми последовал окаменевший застой политической и церковной тирании, остановили их естественную эволюцию и приостановили их интеллектуальную жизнь, прежде чем время плодов сменилось временем расцвета Возрождения. Великолепная дерзость их порыва была пресечена в

середине карьеры. Их достижение можно сравнить с аркой, смело возносящейся над двумя мощными опорами, на которые не был установлен ключевой камень завершения.

Когда все ее божества были разрушены, Италия все еще поклонялась красоте в изобразительном искусстве и литературной форме. Когда вся ее энергия, казалось, была парализована, она по-прежнему с неослабевающим рвением занималась своим интеллектуальным развитием. В этом истинное величие тех пятидесяти лет славных достижений и жалкого унижения, в течение которых итальянцы, подобно Архимеду в его сиракузской сторожевой башне, оставались глухи к сражающимся и завоевателям, сосредоточившись на проблемах, которые касались будущих судеб человека. Свет классиков упал на их путь в конце средних веков. Они все еще следовали этому свету, как будто были посвящены служению богу, ранее неизвестному в современной Европе. Их первым и главным подарком народам, которые бичевали и убивали их, была новая и лучезарная концепция человечности. Эта концепция воплотилась в создании общей ментальной атмосферы, в выражении современного духа изобразительным искусством и литературой, в распространении всего, что содержится для нас в культуре. Они ковали, думали, рисовали, вырезали и строили, руководствуясь античным идеалом как руководящим и просветляющим принципом. Этот принцип позволил им возвысить и гармонизировать, очеловечить и украсить более грубые элементы, существующие в окружающем их мире. То, что они искали и за что цеплялись в наследии древних, было божественностью формы — формы, которая придает изящество, прелесть, возвышенность обычной плоти и крови в искусстве; стиль поэзии и прозе; вежливость общественным манерам; богатство и элегантность размышлениям об истории и управлении государством, а также проблемам все еще находящейся в зачаточном состоянии науки. Наконец, что бы ни подразумевалось в двойной формуле открытия человека и мира — возрождение обучения учеными; позитивное изучение человеческих мотивов и действий историками; новая философия, подготовленная теоретиками южной школы; возрождение математических и астрономических исследований на основе надежных методов; попытка основать физическую науку на эксперименте и наблюдении; исследование западного полушария мореплавателями — всем этим мы обязаны итальянцам пятнадцатого и шестнадцатого веков.

Мы можем допустить, что выполнение ими столь трудной и полезной задачи осуществлялось в условиях социальной коррупции и политической апатии, которые несколько затуманили блеск их триумфа. Можно признать, что они не смогли, даже в своих собственных областях искусства и поэзии, реализовать самые высокие из возможных идеалов; и мы можем частично приписать эту неудачу их моральной слабости, которая противоречит нашему чувству мужественности. Тем не менее, это не причины, по которым мы не должны воздавать должное их достижениям. Глубочайший интерес к итальянскому Ренессансу, самое теплое признание его заслуг перед современной Европой совместимы со справедливой убежденностью в том, что тону той эпохи нельзя подражать. На самом деле такая имитация была бы не просто анахронизмом, но и невозможной. Настаивать на чем-то столь очевидном было бы дерзостью для здравого смысла, если бы нам время от времени не говорили с кафедры критики, что в Англии проповедовалось или проповедуется новое Евангелие, основанное на принципах Возрождения. Критика, однако, подвержена ошибкам; и в данном случае ее ошибка связана с неспособностью англичан понять, что научное любопытство может быть направлено, без дидактических целей, на моральные и исторические проблемы. Мы не можем извлечь из эпохи Возрождения свод этических учений, идеал поведения или дисциплину манер, применимых к изменившимся условиям девятнадцатого века. Но мы можем проявить нашу изобретательность в решении

сложных вопросов, которые она предлагает; мы можем удовлетворить страсть к исследованию, которая побуждает людей изучать, анализировать, размышлять и заново присваивать прошлое. Мы можем попытаться описать тот период, восстанавливая в памяти фазу нашей собственной юности, ничего не смягчая, ничего не приписывая злему умыслу, не используя результаты наших исследований в пропагандистских целях, но стремясь, насколько позволяют наши возможности, к простой истине об этом.

Для студента, движимого таким страстным любопытством, итальянское возрождение, независимо от каких-либо симпатий, которые он мог испытывать к итальянскому народу, или от какого-либо очарования, которое могут проявлять столь живописные эпохи и раса, должно быть предметом, достойным самого терпеливого созерцания. По мере того, как мы растем в знаниях, подтверждая те взгляды на мир и человека, которые возникли в связи с новым направлением исследований, заданным в пятнадцатом веке, мы с еще большей уверенностью узнаем, что, поскольку в порядке природы нет перерывов, история цивилизации непрерывна и неразделима. В последовательности событий, в становлении человеческого характера нельзя распознать никаких произвольных причуд, никаких случайных изъянов. Эпоха сменяет эпоху; нации возвышаются и гибнут; время от времени в общий фонд вводятся новые элементы; драма разыгрывается не одним набором действующих лиц. Но, несмотря на все изменения, и хотя мы пока не можем продемонстрировать закон эволюции в деталях, мы обоснованно убеждены, что развитие человеческой энергии и интеллектуального сознания продолжалось без остановки с древнейших времен до настоящего момента и обречено на непрерывный прогресс на протяжении столетий, предшествующих нам. История под влиянием этой концепции быстро перестает быть летописью внешних происшествий, отдельных моментов или блестящих эпизодов в эпосе человечества. Мы научились смотреть на это как на биографию человека. Проследить преемственность цивилизации через лабиринты случайности, ошибок и приостановленной энергии, очевидные для поверхностного взгляда или частичного знания, но при более пристальном наблюдении и более широком кругозоре исчезающие, является высшей целью историка. Зародыш этого нового представления о жизни человека на нашей планете содержался в кардинальной интуиции эпохи Возрождения, когда древний и современный миры были признаны единым целым. Она приобрела достоинство организованной спекуляции в немецкой философии истории и в позитивной философии Огюста Конта. Это получило самое мощное подтверждение в результате недавних физических открытий и приобрело более прочную последовательность в дарвиновских спекуляциях. Подходим ли мы к проблеме с теологической, позитивной или чисто научной точки зрения, сила гипотезы остается неизменной. Мы обязаны думать о цивилизованном человечестве как о едином целом.

В этой непрерывной последовательности событий Ренессансу должно быть отведено первостепенное место; и итальянскую расу в тот момент следует рассматривать, по крайней мере на короткое время, как главного героя вселенской драмы. Первая стадия цивилизации по общему согласию отнесена к восточным империям глубокой древности; вторая - к эллинской системе гражданской свободы и интеллектуальной энергии; третья - к римской организации. В течение третьего периода в христианстве развилась новая духовная сила, и новые факторы были привнесены в Европу иммиграцией северных рас. Четвертый исторический период занят Церковью и феодализмом, первый унаследовал римскую организацию, второй помогал преобразовывать расы иммигрантов в новые национальности. Пятая великая эпоха - это освобождение современной Европы от средневековых влияний. Можно сказать, что мы живем в нем; ибо, хотя работа по освобождению в значительной степени была завершена, никаких

новых социальных принципов или всеобъемлющей системы еще не возникло. Однако в этом процессе можно различить три направления; и они соответственно известны под названиями Ренессанс, Реформация, Революция. Именно на первом из этих трех этапов Италия определила ход развития цивилизации. Пренебрегать работой, проделанной Италией до того, как другие нации Европы избавились от феодализма, равносильно тому, чтобы уронить звено, необходимое для прочности и сплоченности всей цепи.

Итальянцы, привыкшие рассматривать Церковь как политического члена своей собственной конфедерации и вырванные из феодальной системы действиями своих коммун, были специально подготовлены для выполнения своей задачи. Условия, в которых они жили как наследники Рима, заставляли их смотреть назад, а не вперед; и из этой необходимости возникло Возрождение Образования, которое не только восстановило прерванное сознание человеческого единства, но и обеспечило необходимую отправную точку для нового периода интеллектуального роста. В этой работе уже подчеркивалась связь между изучением классической литературы, научными исследованиями и библейской критикой. Из эпохи Возрождения возникла Реформация, облекшая тот же дух в другую форму, прежде чем Церковь подумала о том, чтобы погасить новый свет в Италии. Без скептического и критического усердия итальянцев; без их смелых исследований в области философии, теологии и политологии; без их докапывания до корней человеческого знания; без их откровенного отрицания прошлого средневекового трансцендентализма ни немецкая реформация, ни продвижение спекулятивной мысли во Франции, Голландии и Англии были бы невозможны.

Развивать эту тему дальше нет необходимости. Как Революция была связана с Реформацией благодаря промежуточным действиям Голландии, Англии и Америки; и как европейские народы, получившие образование по типу, разработанному итальянскими гуманистами, формировали свою литературу, философию и основывали позитивное исследование на прочном фундаменте, - это вопросы, слишком хорошо известные и слишком часто уже отмечавшиеся, чтобы нуждаться в иллюстрациях. Исследователю эпохи Возрождения достаточно предположить, что особые обстоятельства и симпатии итальянцев в определенный момент этой современной эволюции вынудили их сделать то, что было настоятельно необходимо для ее последующего прогресса. То, что они возглавляли авангард освобождения; то, что, подобно евреям и грекам, своим предшественникам, они пожертвовали своей независимостью ради самого триумфа достижений, - это претензии на нашу вечную благодарность. Это придает романтический или драматический интерес скорбному рассказу о грабежах и порабощении, которым завершается история итальянского Возрождения.

---

## ПРИЛОЖЕНИЯ.

---

### ПРИЛОЖЕНИЕ I.

(См. выше, [глава xi.](#))

## Итальянские комические прологи.

Течение мнений, представленное прологами к итальянским комедиям, заслуживает дополнительной иллюстрации.

Биббиена в "*Каландре*" начинает с того, что равносильно извинению за современный стиль его игры. "Voi sarete oggi spettatori d'una nuova commedia intitolata Calandra, in prosa non in versi, moderna non antica, volgare non latina." Затем он объясняет, почему выбрал язык своего века и нации, прилагая огромные усилия для борьбы с учеными предрассудками в пользу чистой латыни. В конце он защищает себя от обвинения в том, что обокрал Плавта, признаваясь в то же время, что он это сделал, и, таким образом, ограничивает свое прежнее хвастовство новизной простой формулировкой.

В прозе *Кассария*, написанной одновременно с *Каландрой*, Ариосто использует ту же строку:

Nuova commedia v'appresento, piena  
Di vari giuochi; che nè mai latine  
Nè greche lingue recitano in scena.  
Parmi vedere che la più parte incline  
A riprenderla, subito ch'ho detto  
Nuova, senza ascoltarne mezzo o fine:  
Chè tale impresa non gli par soggetto  
Delli moderni ingegni, e solo stima  
Quel, che gli antiqui han detto, esser perfetto.

Затем он продолжает защищать свою собственную дерзость, которая на самом деле заключается не более чем в попытке переделать латинскую пьесу. В прологе к прозе *Suppositi* Ариосто следует другим курсом, принося извинения за свое *загрязнение* Плавта и Теренция аргументом, который они позаимствовали у Менандра и Аполлодора.

Макиавелли в прологе к "*Клиции*" говорит, что история повторяется. То, что произошло в Афинах, произошло вчера во Флоренции. He has, therefore, laid his scene at Florence: "perchè Atene è rovinata, le vie, le piazze, i luoghi non vi si riconoscono." Таким образом, он оправдывает современное *рифление* древней комедии, основанной на классических принципах.

Джелли в "*Спорте* воспроизводит защиту Ариосто от *Предположений*. Если он заимствовал у Плавта и Теренция, то они заимствовали у Менандра. Then follows an acute description of comedy as it should be: "La commedia, per non essere elleno altro ch'uno specchio di costumi della vita privata e civile sotto una imaginazione di verità, non tratto da altro che di cose, che tutto 'l giorno accaggiono al viver nostro, non ci vedrete riconoscimenti di giovani o di fanciulle che oggidì non ne occorre."

Чекки в "*Мартелло* говорит, что он следил за *Asinaria*:

Rimbustata a suo dosso, e su compostovi  
(Aggiungendo e levando, come meglio  
Gli è parso; e ciò, non per corregger Plauto,  
Ma per accomodarsi ai tempi e agli uomini  
Che ci sono oggidì) questa sua favola.

В "Моглие" и "Различиях" он делает аналогичные заявления, предпочитая "мнение о том, что такое маэстри мильори" (вероятно, Ариосто и Макиавелли), а также:

perchè il medesimo  
Ved'egli che hanno fatto li più nobili  
Comici che vi sieno.

Лоренцино де Медичи в своем прологе к "Аридозио" говорит зрителям, что они не должны сердиться, если увидят обычного любовника, скрягу и коварного слугу, "похожего на того, кто не знает, что такое настоящая комедия".

Этих цитат может быть достаточно. Если мы проанализируем их, то станет ясно, что сначала комические драматурги чувствовали себя обязанными извиниться за то, что писали по-итальянски; затем, что им пришлось защищаться от обвинения в плагиате; и, в-третьих, что, когда публика привыкла к латинизации комедий на вульгарном языке, они взялись за более сложную задачу оправдания использования, которое привнесло в драматическую литературу так много устаревших, монотонных и анахроничных элементов. Сначала они боялись вводить новшества даже в незначительной степени адаптации. В конце концов они были вынуждены отстаивать свои искусственные формы искусства на основе предписанного использования. Но когда Чекки и Лоренцино де Медичи выдвинули эти требования, которые, по-видимому, указывают на желание их публики создать более оригинальную и современную комедию, форма была слишком устоявшейся, чтобы ее можно было изменить. Аретино, смело нарушивший традицию, ничего не добился. Ласка, смеявшийся над учеными нереалистами своих современников, был недостаточно силен, чтобы разорвать их оковы. Драматургам ничего не оставалось, как продолжать урезать старую одежду Плавта и Теренция, чтобы она пришлась по размеру их собственным спинам, как выразился Чекки.

---

## ПРИЛОЖЕНИЕ II.

(Смотри выше, [глава xiv.](#))

*Отрывки, переведенные Фоленго и Берни, которые иллюстрируют лютеранские взгляды бурлескных поэтов.*

*ORLANDINO VI. 41.*

"Я обращаюсь к Тебе, а не к какому-либо Святому;  
Как их посредничество здесь должно увенчаться успехом?  
Хананеянка, я хорошо знаю,  
в своей нужде не молилась ни Иакову, ни Петру;  
Она обратилась только к Тебе; и вот,  
наедине с Тобой, я надеюсь и умоляю.  
Ты знаешь мое благо и скорбь; разъясни путь  
Ты, Господи, ибо никому другому я не смею молиться.



"И не буду я странствовать с простолюдинами,  
которые, погрязшие во лжи и легковерии,  
Дают обеты Готарду или Роху и помышляют о  
не знаю, о каком святом Бове больше, чем о Тебе;  
Потому что какой-то монах, столь же хитрый, сколь и слепой,  
Приносит Жертву Молоху, своему темному божеству,  
Делает Твою Мать на небесах королевой,  
Нагружать добычей свою жертву непристойно.

"Под оболочкой благочестия эти монахи  
Собирают для себя огромный урожай;  
Милостыня на алтаре Марии гасит огонь  
нечестивой жадности священников, жаждущих золота:  
Еще один из их отвратительных законов требует, чтобы  
из года в год о моих ошибках по-прежнему говорили  
монашеским ушам: —Я, молодой и красивый!"—  
Он слышит и тут же обнажает плечи:

"Он пороет себя, потому что чувствует, как жало  
Моих слов, пропитанных похотью,  
проникает в его сердце; они настолько остры и так сильно сжимают  
Его похоть, что в сильном отчаянии,  
хитростью и льстивыми способами он пытается заставить  
Меня подчиниться его тайному желанию;  
И здесь часто показано, что исповедники  
более сведущи в сводничестве, чем в богословии.

"Поэтому, о Господь, знающий сердце человека,  
И видящий Твою Церковь в объятиях тех же монахов,  
С сокрушенной душой, на какую способны грешники,  
Надеющиеся, что их проступки прощены, я сжимаю Тебе руки;  
И если, Боже мой, из этого безумного океана  
Ты спасешь меня, то сейчас, при моем последнем издыхании,  
я клянусь, что никогда больше не буду доверять никому, Кто  
дарует индульгенции за фунт или пенни ".

Такими молитвами, битком набитыми гнуснейшей ересью,  
молилась Берта; ибо она была немецкой девкой:  
В те дни, вы должны знать, богословие  
сменилось римским, фламандским, французским;  
Но я сомневаюсь, что в конце концов ее  
найдут сидящей на корточках *а-ля* мавр на какой-нибудь турецкой скамье,  
Потому что бесшовное одеяние Христа так изодралось, что его лохмотья давным-давно  
развеяны по ветру.

.

---

## ORLANDINO VIII. 22.

— Я не слишком удивляюсь, - воскликнул Райнеро,  
- если ягнята пострадают от скандалов, а стадо  
Будет разорено этими волками похоти и гордыни,  
Врагами Бога под Божьим флагом, зачисленными в армию:  
Но для нынешней нужды я скоро найду...  
Хо! приведите ко мне этого смелого приора!"  
Резкими были слова; шериф в спешке,  
Он и его сержанты спешат в монастырь,

Вытаскивают этого *чудовище ужаса* из его логова,  
И ведут его прямо к Райнеру на его троне;  
Люди сбегаются поглазеть на зверя,  
Вы никогда не видели такого заросшего быка;  
И ни один человек не заткнет ноздри  
От отвратительного запаха вина, пота, нечистот. неизвестный;  
Его называют Бахусом, а Силена - первым,  
Или боровом, или мешком скотства, или бочонком.

"Встань передо мной, - кричит Райнеро,  
- Ты человек Божий, преподобнейший пророк!  
Я знаю, что ты мудр во всех знаниях,  
В божественных вещах и в том, что предвещают звезды;  
В твоих руках свобода Святого Петра,  
Великая свобода, хотя и мало денег, которые можно потратить!  
Встань, говорю, передо мной, отец благословенный;  
Есть некоторые сомнения, которые я бы хотел развеять.

"Воистину, ты лучше знаешь, сколько требухи  
Должно уйти, чтобы наполнить буфет твоего магазина:  
там спелой рыбы, мяса, лука больше,  
Чем листьев в лесу, поле или на болоте:  
Твоих куропаток, фазанов, вальдшнепов, бекасов  
Больше, чем морских песков, ты, прожорливый пес!  
Поэтому я почитаю тебя не больше и не меньше  
, чем животное, наполненное нечистотами, вонючий выгреб.

"Комок кишок, неужели тебе не стыдно показывать  
Свой облик глазам живого существа?  
Думаешь ли ты, что напрасно ты обязан  
Своим призванием Христовой овчарне? В этом свете, я знаю,  
Иуда-предатель поступил не хуже,  
чем ты, когда ночью продал своего Господа;  
Каиафа, Анна, Ирод, Пилат - все

меньше помогали Плутону, чем ты поработал человеческую душу.

"Думаешь, Бенедикты, Павлы, Антонии  
Давали правила, подобные твоим, своим неопитам?  
Они питались чечевицей, фасоль, горох, капуста,  
обуздания своих непокорных аппетиты,  
а не только проповедовать, как дух бежит  
от Сатаны мошенничества и его accursèd обряды;  
они спали на песке и мраморный холод, и пели  
псалмы, что через день и ночь безостановочно звенел.

"Тихо в своих клетках они останавливались, ни занимался  
на улице или площади с простым слонялись группы;  
необходимо, чтобы путники и страждущие, они встали на колени  
, чтобы вымыть ноги, а не так, как вы, своими руками;  
и когда они уходили в монастыри, где они жили,  
чтобы пересечь холмы или равнины в чужие земли,  
посох или клюку на их паломничества  
хватило, чтобы поддержать неуверенных шагов возраста.

"Что скудный рацион обычная трава и корень  
, как вы изменились в день на перепелов и куропаток;  
каким-то чудом превратился в плоть, свои фрукты,  
свои желуди, ежевика, земляника;  
солома, на котором они спали, ибо взрослый развратный  
вниз и подушек; их лики худой  
облачены в жировой ткани, с двойной, тройной подбородок,  
красное, как солнце в лицо, когда день начинается.

"Их посохи и костыли, о редкое чудо,  
сотворенное этими живущими Святыми! это дорогие скакуны;  
Их построенные из тростника хижины, трапезные или кельи  
Возносятся во дворцы, попирающие небеса;  
Во многих аббатствах ныне обитают распутные шлюхи,  
Гонимые, ястребы, орудия гордыни и порока: -  
Дураки, безумцы, идиоты, маньяки — вы,  
Оставившие священникам или монахам свое богатство в качестве платы!

"Что может быть худшим нечестием, чем таким образом  
Отнимать у своих законных родственников их имущество,  
И растрачивать его на тех, кто платит за него?" буйные  
монахи-колокольчики, которые позволяют одному голосу  
Говорить в Церкви за двадцать?—Все, что суется  
в похвалу бедности отображается только в том  
, чтобы приманка под тени своего капюшона  
некоторые пескάρь, или птичий клей будет какой-то глупой птицы!"

Такие вещи и другие полна гневными назло  
сказал Райнер, вопреки трезвому рассудку;  
ибо если бы человек не должен терять самообладание совсем,  
смысл покидает его, он не может сказать ни слова в сезон:  
однако, когда Церковь прав, а кто виноват их гнев возбуждать,  
я заметил, что свои великие мужи часто использовали  
некоторые сумасшедшие прихоти; они необычные, О, как глупо!  
Что монахам волей-неволей следует питаться желудями.

Тогда заговорил приор: "Благородный лорд и сэр!  
С вашей терпимостью я буду говорить точно.  
*Известно, что Ecclesia Dei* никогда не ошибалась;  
Вы, возможно, читали в Tully это решение:  
Стагирит, наш единственный толкователь  
текста Евангелия, подтверждает это определение —  
*Закон о мирянах без суда*  
*священнослужителям Прети и Брату скапуляру.*

"Есть лоск, который устанавливает, что *закон о прелатах*  
*Не является предметом закона Константы,*  
*утверждает, что закон о грехах недействителен"*  
*Несчастный случай в образе божьем.*  
*Et hoc deinceps fuit roboratum*  
*In capite, Ne agro a Clementina.*  
*Et princeps, qui de Ecclesia se impazzabit,*  
*Общественный деятель.*

"Говорит Фома в тексте, над которым я корпел,  
Второе отличие его главы *quo*,  
*Где находится Святилище Духа,*  
*В котором нет* возможности для накопления греха:  
Моей жизни нечего скрывать, прославленный Господь,  
*В виде слов и опер* от вас;  
Ибо сам Христос, наш Спаситель, учит этому,  
Обращаясь ко всем, *lux vestra luceat.*

"Взгляните и убедитесь, что в следующий раз я надену на свою кожу  
шерстяную рубашку вместо тонкой льняной!  
Тряпкой для волос такой текстуры вы можете поклясться, что  
я осммотрительно выполняю свой долг.  
Посмотри теперь немного ниже!" — Свободно и справедливо  
Рассмеялся Райнер, когда превосходный богослов  
показал все, на что он способен, — иллюстрация более чистая, чем  
приходила в голову святому Бонавентуре.

---

### ORLANDINO VIII. 73.

Я не еретик, но к моему стыду  
Перед простым народом вы окрестили меня!  
Может быть, ваше высокочтимое Преподобие сочтет  
Меня головорезом, прибывшим из Саксонии,  
Чтобы опорочить своим насилием ужасное имя Рима!  
И все же вы ошибаетесь, ибо, послушайте, Бургундия  
меньше доверяет немецким епископам, или французским,  
или испанским, чем могущественной Римской скамье подсудимых.

Гораздо больше я верю в высшую Троицу,  
В Отца, Сына и благословенного Духа;  
В непорочную девственность Марии,  
поскольку Бог от нее получил свое плотское облачение;  
Я верю в ту непостижимую силу,  
Дарованную от Бога человеку, по велению которой  
Он осмеливается, если его чудовищные деяния велики,  
называть себя не Богом, а Божьим посланником.

Мое кредо заключается в том, что добрый Иисус совершил  
Все, чему Он пришел стать свидетелем здесь, внизу;  
Я считаю, что предсказанный меч, который он принес,  
Пришел принести мир на землю, а также горе;  
Я считаю, что слеза вора, полная раскаяния,  
Закрывает Ад и открывает Небеса; и я знаю,  
что твердая истина того, что говорит Евангелие,  
Есть не что иное, как чистая и неиспорченная Вера.

Я считаю, что Он был светловолос без единого изъяна,  
носил бороду и локоны до плеч;  
Я считаю, что кровь Агнца отменяет закон  
И все виды ветхого Завета;  
Поэтому я считаю, что нет ни малейшей разницы  
Между тонзурой и нестриженными волосами;  
Но я верю, что духовенство все еще было известно  
Как бунтари против Его дела и одной только воли.

Я считаю, что по ходатайству похотливого  
папы Римского того года, вместе с некоторыми фарисеями,  
Пилат пригвоздил Его к жестокому дереву  
между двумя разбойниками с жестокими оскорблениями;  
Я считаю, что отсюда для людей накопился залог,

И память настолько сладкая, что до сих пор она освобождает  
Нас от праведного гнева Божьего и раскрывает  
завесу, которая была перед глазами Моисея.

Я говорю о Его страшных страстях и о благе,  
Самом чудесном в Его теле и Его крови,  
Вкушая то, от чего все люди поздно или скоро  
Могут отказаться, - перепелов и тетеревятину, их пищу пустыни;  
Я считаю, что Христос ищет не обморочных глаз,  
изогнутых шей и лиц, настроенных торжественно;  
Но только сердца: это мое кредо;  
Если это неправильно, я действительно трачу время впустую.

Я считаю, что Ад и Чистилище существуют,  
За пределами этого мира; и здесь я тоже доказываю это:  
А потому, вместе со Святым Павлом, я славлюсь  
Тем, что прошел через эти многочисленные испытания,  
Не своей силой, а тем великим помощником,  
Который громко взывает звонким голосом и правдиво;  
Опасности среди холмов и разбойники, штормы и пожары,  
Опасности на море и опасности от ложных монахов!

Я надеюсь увидеть Моего Спасителя во плоти,  
И надеюсь вечно наслаждаться Его видом: —  
Но здесь сила веры покидает меня;  
Тогда помоги, ты, епископ, Великий Альбертус Хайт!  
Сын Никомаха, я обращаюсь к тебе,  
Названному Томасом Уайтом Доктором Церкви,  
без Метафизики которого, как я читал,  
*Verbum Dei* было бы плохо.

Я считаю, что мирянин—грешник может покаяться;  
Что церковники никогда не те, за кого себя выдают —  
Я говорю о плохих: - вы ошибаетесь в моих наклонностях,  
И в доме Божьем бросаете мне вызов бороться?—  
Молись тише, тише! Никогда не предполагалось,  
добрые слуги Господа нашего, порочить *вашу* славу:  
Нет, *вас* я почитаю, поскольку вы должным образом угождаете Богу;  
Местами я бы поменялся с *вами* по-настоящему:

мне нечего сказать о наплечнике и веревке,  
мне нечего сказать о капюшоне или кисточке, требнике или книге;  
Это суеверие не должно душить вас, хорошо  
я знаю; вы можете быть благочестивы, как бы вы ни выглядели:  
клянусь всем, что здесь нет ни одного мужчины. должно пахнуть  
пренебрежением к монахам, от приора до повара;



Я честно нацеливаюсь на тех волков и наемников,  
Которые отдают крупные заказы и выполняют их скрупулезно.

---

*ОРЛАНДО ИННАМОРАТО, ПЕСНЬ XX.  
ПОДАВЛЕННАЯ ИНДУКЦИЯ.*

Совершенно новая история теперь наполняет мою песню,  
Чтобы сделать двадцатую песнь яркой и ясной,  
Откуда весь мир вскоре ясно узнает, что  
Некоторые святые не такие святые, какими кажутся;  
Под капюшонами, серыми, синими или черными, пестрая толпа,  
С болтающимися тревниками и суровыми бровями,  
Часто называющая на устах Господа нашего,  
Пока сердце холодно, никакая святость не под силу.

Баночное стекло на черепе, пиявка,  
волдырь или тонзура - все это одно;  
Вам не поможет, даже если вы подпоясаете свои ягодицы  
несколькими подтяжками или одной единственной;  
или носите прямые одежды, длинные и узкие, доходящие до пят,  
как шинели кучера, или бормочете  
тарабарщину и произносите заклинания: Святости нужно  
больше, чем красивые слова для грязных поступков.

С рук начинается истинное милосердие;  
Не со рта, лица или одежды: будьте мягки, гуманны,  
сдержанны, сожалеете о грехах своего ближнего,  
Сострадайте его страданиям и его боли:  
христианам не нужно носить масок; кто их носит, завоевывает  
обратный путь в лоно и приносит ему погибель,  
Перелезая через стену хитростью — он предатель,  
вор и мошенник, который действует хитростью.

Это то племя негодяев, которых  
ненавидит Наш добрый Господь, раса, на которую единственную  
В гневе он изрек этот ужасный приговор,  
Хотя любую другую вину он мог простить:  
Вы, побеленные гробницы, вы, живые могилы,  
Огонь на поверхности, в душе камень!  
Зачем тебе мыть блюдо снаружи?  
Сначала очистите свое сердце — это более серьезный вопрос!

Кое-кто говорит, что со временем добрый  
папа и его прелаты исправят свои привычки:  
Говорю вам, что в репе нет крови,  
Как нет и болезней у людей, и вы не можете надеяться приготовить

сироп из уксуса для соуса к еде:

Церковь будет реформирована, когда в летние дни  
не будет мух-гадюк, когда в мясной лавке  
не будет ни костей, ни собак у дверей.

Шанга, этот развратный век - век свинца,  
Когда Истина изгнана как на деле, так и на словах:  
Тебя называют дураком, слабоумным, невоспитанным,  
Если ты только упомянешь Святого Петра и Господа нашего:  
Куда бы ты ни шел, куда бы ты ни поворачивал голову,  
Какой-нибудь негодяй-лицемер, с отвратительным хмурым видом,  
Рычит сквозь зубы: "Вольнодумец! Лютеранин!" —  
А "лютеранец" означает, как вы знаете, "добрый христианин".

Эти жадные священники раскинули сеть во всю ширь:  
С колоколами и гимнами, с алтарными покрывалами и ризами,  
Они поднимают свои богато украшенные святилища со всех сторон,  
Стремясь к вечной жизни - жалкая надежда!  
Это деревянное изваяние - гордость моряка,  
Это оштукатуренное лицо - солдата; горшки с мочой  
рядами стоят перед Космо и С. Дамианом;  
Оспа принадлежит толстяку Себастьяну.

Барон С. Энтони прячет огонь в сердце, а в голове  
Мысли об осле и свинье;  
Откуда это все монахи во всех краях  
Набивают брюхо и кошель мясом, вином и хлебом:  
вон тот аббат, как Силен, набивает тележку;  
Вон тот кардинал - перекормленный Вакх;  
Папа римский по всей Европе продает, второй Марс,  
Быков и индульгенции, чтобы прокормить свои войны.

Слово Божье, пробудившись от своего долгого транса,  
Распространяется, подобно живому огню, по всей Германии;  
Работа продолжается с каждым днем,  
Разоблачая то тщательно замаскированное беззаконие,  
Которое с лживым и мошенническим видом  
Так долго навязывалось Франции, Испании, Италии:  
Теперь по милости Божьей мы узнали на деле,  
Что означают слова Церковь, Милосердие, Надежда, Истина.

О великая благость нашего небесного Отца!  
Смотрите, Его Сын снова появляется на небесах,  
Попирает ногами гордый мятежный гнев  
неверующих Церковников, которые угрозами и ложью  
Пытались скрыть Любовь, которая вдохновляла

могущественного Творца земли, моря и неба,  
В какое время он служил, носил нашу плоть и проливал  
кровью путь, ведущий человека обратно к Богу.

Никто не говорит в этой затерянной стране о его чистой крови,  
Той безгрешной крови Христа, Бога и человека,  
Которая усмирила жесткое и ядовитое потомство змея,  
Злые силы, царствовавшие там, где бежала Лета!  
Своими прекрасными кровотокающими конечностями он убил похотливого  
Ветхого Адама, с греха которого начались наши беды,  
Умиротворил гнев своего Отца и на двери  
нечестивого Ада навеки установил решетки.

Это то семя, трижды святое и трижды благословенное,  
Обещанное нашим прародителям, которое приводит  
К небесным ступеням нашу угнетенную надежду!  
Это тот могущественный и победоносный король,  
Чья нога ступает на вершину человеческого заблуждения!  
Это тот спокойный ясный свет, чьи солнечные лучи отбрасывают  
Тень на души и тьму в глазах  
глупцов, тщеславно мудрых в познании этого мира!

О христиане, с сердцами евреев! Вы,  
Делающие смертного человека своим начальником и главою,  
Из этих новых фарисеев первый фарисей!  
Твои парящие и бессмертные крылья простираются  
К тому усыпанному звездами святилищу, где в вечности  
Агнец Божий является Папой, чье сердце когда-то обливалось кровью,  
Чтобы люди, слепцы, у той чистой купели на небесах  
Могли искать полного и бесплатного снисхождения, да!

И все же у этого вареного рака есть лицо, чтобы молиться,  
Преклонив колени в часовне напротив этой вороны,  
Этого Антихриста, в какой—то святой день —  
"Ты наш парус, наш руль!" — когда мы знаем, что  
Простая истина требует, чтобы он сказал  
"Ты Бог разрушения и горя,  
Отец бесконечного лицемерия,  
злых обычаев и всех ересей!" -

О Шанга, ради господи нашего Вероны,  
Выраженный твоим Вергилием, лэй Лукреций. долой,  
Овидий, и того, кому ты так радуешься,  
Талли, корону латинского красноречия!  
С распростертыми руками, от всего сердца, давайте вознесем  
прошение К Тому, кто, без наших собственных

Заслуг, усердия или трудов, может поместить  
Наши души на небеса, ставшие достойными его благодати!

И прошу вас, убедитесь, что Мольца осознает,  
И Навагеро, и Фламинио тоже,  
Что здесь мы должны заботиться о гораздо других вещах  
, а не о Янусе, Флоре, Фетиде и команде  
гомеровских богов, которые так красиво рисуют свои страницы!  
Здесь мы познаем ложь и истину;  
Здесь находим то Солнце, которое показывает снаружи и внутри,  
Что человек по своей природе полон греха.

О добрый Фрегозо, заткнувший ухо  
Всем этим песням сирен Поэзии,  
Пребывающий у зеркала острого и ясного,  
В радости божественной Философии  
Тебе дороги оба Завета, Старый и Новый!  
Ты превзошел ту древнюю фантазию,  
Которая побудила тебя однажды с Фондуло назвать  
Платона связующим звеном между Петром и Святым Павлом!—

Но теперь Градассо зовет меня; мне предлагается  
вернуться к безумствам моих паладинов —  
и так далее, и тому подобное.

---

## ПРИЛОЖЕНИЕ III.

### *On Palmieri's "Città di Vita." (Для иллюстрации Часту I. стр. 171.)*

В первой части этого очерка истории итальянской литературы (*Возрождение в Италии*, том iv. стр. 171, примечание 2) Я пообещал, если возможно, подробнее рассказать о стихотворении Пальмиери, озаглавленном "*Читта жизни*". Это обещание я не смог выполнить в надлежащем месте. Но пока моя книга выходила из печати, я раздобыл необходимые материалы для такого изучения творчества Пальмиери благодаря любезности флорентийского ученого синьора А. Герарди, который прислал мне выдержки из рукописи, имеющейся в Лаврентийской библиотеке. Эта рукопись, представляющая собой иллюстрированный пергаментный кодекс, содержит, помимо стихотворения, комментарий Лионардо Дати с Жизнеописанием автора и два его письма, адресованные Пальмиери. Является ли кодекс автографом или нет, остается неясным. Но в нем есть тот особый интерес, что сам Маттео Пальмиери передал его нотариусам Флоренции в запечатанном виде с четким условием, что оно не должно быть вскрыто, пока он живет заключенным в своем теле — "*ut non aperiatur dum in suo religatus corpusculo vivat*". После его смерти Республика распорядилась о публичных похоронах своего уважаемого магистрата и слуги; и рукопись, о которой идет речь, была возложена ему на грудь в церкви Сан-Пьер Маджоре, где он был похоронен в семейной часовне Пальмиери. Аламанно Ринуччини произнес

по этому поводу панегирическую речь; и в своей речи он упомянул "этот объемистый том, который лежит у него на груди, - поэму *вримских стихах*, названную им "Город жизни".

Судя по тому обстоятельству, что том был передан нотариусу в запечатанном виде, Пальмиери, желая обеспечить сохранность своего стихотворения, осознавал, что оно подлежит цензуре. То, чего он, возможно, боялся, произошло после его смерти; ибо его взгляды были осуждены как еретические, а картина, написанная Боттичелли для него в качестве иллюстрации его взглядов, была снята со своего места в капелле Пальмиери в Сан-Пьер-Маджоре. Эта картина сейчас находится во владении герцога Гамильтона.

РУКОПИСЬ *Чимта ди Вима* перешла из Нотариального искусства в Лаврентьевскую библиотеку. Поскольку биографические заметки, написанные пером друга Пальмиери, Лионардо Дати, которые содержит эта рукопись, являются нашим самым надежным источником информации о жизни поэта, возможно, будет хорошо предварить рассказ о его стихотворении кратким изложением их содержания. Маттео Пальмиери был членом почетной флорентийской семьи. Он родился в 1405 году и получил свое первое грамматическое образование у Созомено из Пистойи. Впоследствии он изучал греческую и латинскую письменность в школах Карло Аретино и Амброджо Траверсари. В раннем зрелом возрасте он начал общественную жизнь и прошел через различные флорентийские магистратуры до звания гонфалоньера юстиции. Синьория использовала его в посольствах к Каликсту III, Фридриху III, Альфонсо Великодушному и Павлу II. Маттео посвящал свой досуг учебе и сочинительству. Трактат *О гражданской жизни*, который он написал на итальянском языке, был работой его юности. Затем следовало на латыни Жизнеописание Никколо Аччайоло, повествование об успешной войне с Пизой и Всеобщая история, которую впоследствии продолжил Маттиа Пальмиери — пизанец, который, хотя и носил то же имя, никак не был связан с нашим автором. "*Чимта жизни*" была работой его зрелого возраста. Он умер, вероятно, в 1478 году.

Маттео рассказал Лионардо Дати, что первого августа 1451 года, когда он жил в Пеше в качестве губернатора Валь-ди-Ньеволе, ему приснилось, что его умерший друг Чиприано Ручеллаи явился ему и пригласил на ежегодный праздник, который отмечался в тот день в монастыре под названием Иль Парадизо, недалеко от Флоренции. Во сне Маттео сопровождал призрак Сиприано, беседуя по дороге о состоянии духов после смерти — где они обитают и как им разрешается навещать своих живых друзей. Более того, Сиприано открыл ему важные вопросы, касающиеся природы человеческой души. Он рассказал ему, как Бог впервые создал ангелов в бесчисленных сонмах. Эти ангелы разделились на три отряда. Первая группа последовала за Люцифером, когда он восстал. Вторая придерживалась Михаила и оставалась твердой в своей преданности. Третья решила не за Бога и не за дьявола. После поражения Люцифера эти ангелы третьего класса были низведены на Елисейские поля, которые простираются во всех точках по крайней периферии высшей сферы; и Бог, желая дать им последний шанс определиться, к добру это или ко злу, повелел, чтобы они один за другим были отправлены обитать в человеческих телах. Там, сопровождаемые добрым и злым духом, у них есть выбор жизни, и после их смерти в теле они направляются в свиты Люцифера или Михаила в зависимости от их поведения. Изложив эту доктрину, Сиприано исчез из поля зрения своего друга со следующими словами на устах:

Misero ad noi quanto mal segno  
Rizoron quelli che si fer ribelli

Per porre in aquilon loco più degno.

Пальмиери забыл или пренебрегал смыслом своей мечты до 1455 года, когда он оказался при дворе Альфонсо в Неаполе. Там ему снова явился Сиприано, упрекнул его в беспечности и велел написать стихотворение в *"терца рима"* по методу Данте на тему их предыдущего разговора. Он также порекомендовал ему три книги, которые помогли бы ему в работе. Когда Пальмиери вернулся во Флоренцию, он получил эту помощь и приступил к сочинению своей поэмы. Должно быть, она была завершена в 1464 году, поскольку в этом году Дати получил копию, которую он назвал *opus pæne divinum* и начал комментировать. В 1466 году Дати снова написал Пальмиери, поблагодарив его за исправленный экземпляр произведения, который автор прислал ему из Флоренции в Рим. В письме самого Пальмиери, сопровождавшем подарок, говорится, что стихотворение уже опубликовано. Это доказывает (как, впрочем, следует из титула, данного ему Фичино из *"Поэты теологической"*), что, каким бы ни был его страх перед судебным преследованием за ересь, он, по крайней мере, раскрыл *Читты жизни* ученым.

Поэма состоит из трех книг, разделенных, подобно *Комедии* Данте, на сто песен; но дополнительная песнь была отнесена Пальмиери к последней, а не к первой кантике. Название *Città di Vita* было дано ему потому, что Пальмиери задумал рассмотреть вселенную в аспекте духовного существования. Вселенная, как он ее себе представлял, - это город, в котором живут все души. Его целью было показать, насколько свобода воли врожденна людям, у которых есть выбор между добром и злом, спасением или гибелью в этой жизни. Происхождение зла он относит к тому доисторическому моменту восстания Люцифера, когда третий класс ангелов отказался встать на сторону либо Бога, либо дьявола. Итак, в первой книге он описывает, как эти ангелы переносятся с Елисейских полей на землю, чтобы они могли стать людьми и в своем смертном теле были вынуждены осуществлять свою способность избрания. Во второй книге он говорит о пути гибели. В третьей книге он говорит о пути спасения. Следуя прецеденту Данте в выборе Вергилия, он берет Сивиллу в качестве своего проводника в начале этого визионерского путешествия.

Еретические части *Чтения жизни* - это песни v. ix. x. xi. первой Кантики. Они касаются первоначального сотворения ангельских сущностей и перехода неопределенных ангелов на нашу землю. Рассматривая вселенную с точки зрения Птолемея, Пальмиери полагает, что эти ангелы, населяющие Елисейские поля за пределами звездных сфер, продолжают свое путешествие к земле через несколько планет, пока не достигнут нашего земного шара, который является центром целого. На своем пути они постепенно подчиняются животным впечатлениям и готовят себя к воплощению в соответствии с той концепцией, которая сделала саму человеческую душу в определенном смысле телесной. Именно здесь Пальмиери приспособливает теорию планетарных влияний к своей теории свободы воли. Ибо он предполагает, что ангелы усваивают качества планетных сфер, когда они проходят через них, будучи привлечены любопытством к одной планете, а не к другой. В то же время они подвергаются действию трех высших элементов, что подготавливает их к окончательному приему в земное обиталище. После этого он гениально объединил свои теории Сотворения Мира, Грехопадения и Свободы воли с аверроистическими доктринами промежуточного разума и спекуляциями, почерпнутыми из платонистических трудов.



Путь нисходящих ангелов, цитируя слова Дати, "лежит по прямой линии под первой точкой Рака к пещере земли, на этой линии есть десять врат, а именно для каждой из планет и для трех сверхземных элементов, у каждого свои врата. Все это обширное пространство Вселенной наш поэт назвал Городом Жизни, поскольку в этой вселенной живут все существа. И это путешествие душ из Элизиума в свои тела совершается за один год ". Следует отметить, что Пальмиери повлиял на точность своего учителя Данте. Приведя таким образом душу на землю, он не менее определенно описывает два пути, которые по отдельности ведут к проклятию и спасению. Во второй Кантике он использует пространство целого года, сжатого в одну ночь, проходя через восемнадцать обителей страстей плоти, удачи и разума. В этом путешествии он находится под руководством злого духа. Впоследствии, в третьей Кантике, он использует тот же промежуток времени в один год, сжатый в один день, для прохождения двенадцати обителей гражданской добродетели и очищения, через которые душа достигает блаженной жизни. В этом путешествии его ведет добрый ангел. Нет необходимости вдаваться далее в расчеты, посредством которых Пальмиери приводит хронологию и космографию своего видения в соответствие с теорией вселенной Птолемея.

Хотя материал стихотворения, таким образом, любопытен, а структура остроумна, по стилю оно не поднимается выше уровня произведений Фреucci и Уберти (см. [Выше, т. iv, гл. 3](#)). Чтобы дать читателю примерное представление о его составе, я приведу отрывок из Первой песни пятой, который касается Божественного Существа и сотворения ангелов:

Sopra ogn'altro potere è questo tale,  
che come e' vuole in tutto può giovare,  
sanza potenza di voler far male.  
Tal carità volendo ad altri dare  
la gloria in sè, (?) di se stesso godeva,  
degnò co' cieli ancor la terra fare.  
Et perchè cosa far non si poteva  
che eterno bene in ciel sempre godesse,  
se sempre quel goder non intendeva;  
Intelligenza bisognò facesse  
con lume di ragione et immortale,  
ad chi l'eterno ben tutto si desse.  
Creatura fè per questo rationale,  
l'angelo et l'huomo acciò che 'l somme bene  
godessono intendendo quel che e' vale.  
Da 'ntenderlo et amar di ragion vene  
volarlo possedere, et con letitia  
per sempre usar senza timor di pene.  
Ad questo Idio creò la gran militia  
del celestiale exercitio et felice,  
che 'n parte cadde per la sua malitia.

---

## СНОСКИ

[1] Студентам, которые хотят проследить мысли и персонажей этого великого стихотворения до их истоков, следует прочитать исчерпывающее эссе Пио Раджны "Фонти Орландо Фуриозо", Флоренция, Сансони, 1876. Детали "Орландо" здесь исследованы и с научным терпением сопоставлены с греческими, латинскими, французскими, итальянскими и другими оригиналами. Во всяком случае, может показаться, что синьор Раджна переборщил с критической проницательностью. Едва ли Ариосто, читавший так мало книг, как говорит Вирджинио, должен был черпать знания из столь разнообразных источников.

[2] Смотрите эссе Уго Фосколо о повествовательных и романтических поэмах Италии в *Quarterly Review* за апрель 1819 года.

[3] Особенно в Морганте и Маргутте.

[4] См. *Капитолий* iii.

[5] Метод Ариосто использовать лесть прост. Он заставляет Мерлина произносить предсказания из своей могилы, Мелиссу пророчествовать Брадаманте, а Атланте - Руджеро; или он показывает волшебные фрески, статуи и вышивки, где изображено будущее величие семьи Эсте; или, опять же, в экзордии своих песен он напрямую обращается к своим покровителям. Опуская меньшие отрывки, мы можем насчитать пятнадцать основных панегириков дому Эсте: песнь III. 16 до конца, сказочная родословная; viii. 62, 63, восхваление Ипполито; xiii. 57 и далее, восхваления женщин семьи; xiv. начало, битва при Равенне и Альфонсо; xv. 2, 29, поражение Альфонсо от венецианцев; xviii. 1, 2, правосудие Альфонсо; xxxv. 4-9, пророчество Ипполито; xxxvi. 1-9, Ипполито и венецианцы; xl. 1-5, снова поражение венецианцев; xli. 1-3, всеобщее преклонение; xli. 62-67, снова родословная; xlii. 3, раненый Альфонсо; xlii. 83-92, снова женщины в семье; xliii. 54-62, похвалы Ферраре; xlvii. 85-97, жизнь Ипполито. Ипполито и Лукреции Борджиа расточают самую экстравагантную лесть. Когда мы вспоминаем, кем и чем были эти принцы Эсте — каким жестоким был Альфонсо, каким грубым, эгоистичным и чувственным был Ипполито, какой сомневающейся в своей жизни была Лукреция, — мы не можем не чувствовать, что эти панегирики отвратительны по своей наглости.

[6] Смотрите окончание девятой и начало одиннадцатой песен *Furioso*.

[7] То, что Ариосто думал о современной Италии, можно почерпнуть из этих строк (xvii. 76):

O d'ogni vizio fetida sentina,  
Dormi, Italia imbrocata, e non ti pesa  
Ch'ora di questa gente, ora di quella,  
Che già serva ti fu, sei fatta ancella?

[8] Те, кому любопытно, могут сравнить три строки, в которых Данте сравнивает голос Пьеро делле Винье, доносящийся с его древа мучений, с шипением сока в зеленом полене в огне (*Инф.* xiii. 40) с восемью строками, использованными Ариосто для расширения того же сравнения (*Орл. Мех.* vi. 27); или, опять же, изображение Данте больной женщины на одре лихорадки (*Purg.* vi. 149) с копией Ариосто (*Орл. Мех.* xxviii. 90).

[9] Песнь x. 52 и далее.

[10] Песнь xxxvii. 104 и последующие.

[11] Песни xxxviii. xxxi. xxi. xliii. xlv. xlv. xvi.

[12] Песнь xxxiv. 76-85.

[13] *Пар. Утрачено*, iii. 440.

[14] Песнь xxxv. 4-9.

[15] Песнь xiv. 68-73.

[16] Песнь xxvii. 37.

[17] Песнь xxxviii. 30, 33, 26.

[18] Песнь x. 72; ix. 68; xxii. 16; xlv. 65; xiii. 36.

[19] Песнь xx. 122.

[20] Песнь xxvii.

[21] *Там же*. 101.

[22] Сравнение Ариосто и Еврипида не совсем фантастично. Оба были выдающимися художниками в эпоху зарождающегося декаданса, им не хватало убеждений их предшественников, и они зависели от риторических приемов. Оба были трагикоматы в понимании Аристотеля, и оба были романтическими, а не героическими поэтами.

[23] Песнь x. 84.

[24] Вся сцена, со всеми ее градациями эмоций, слишком длинная, чтобы цитировать. Но смотрите xxiv. 74-87.

[25] Песнь xxix. 27.

[26] Песнь x. 20-34.

[27] См. выше, [часть i. стр. 510](#).

[28] Песнь xxxvi, особенно строфа 50.

[29] Песнь xxxix. 10-15; ср. *ib.* 67-72.

[30] Песнь xxxvii. 15.

[31] Песнь xxxix. 69.

[32] Смотрите, в частности, iv. 63-67.

[33] Введение к песням xliii. xxviii. xxix. xxii. xxvi.; ср. xxvii. 123.

[34] Песнь xlii.

[35] Строфы 6-9.

[36] Если это кажется преувеличением, я мог бы отослать читателя к прологу "*Предположения*", где с легкомысленным смаком трактуется худший порок эпохи Возрождения; или, опять же, к прологу "*Лены*", где двусмысленность *достойна самого грубого "Capitolo"* ..... "*Capitolo*" Сюжеты всех комедий Ариосто вульгарны, непристойны, буржуазны.

[37] Смотрите xxxix. 10-72, xx. 113, xlv. 137 и *passimo* кровавой бойне, учиненной рыцарями, закованными в зачарованные доспехи с неуязвимыми телами, над беззащитными сарацинами или безоружными крестьянами. Отчасти именно это заставило Шелли содрогнуться от отвращения к *Фуриозо*.

[38] Песни xxi. 1-3, xx. 143, xxxviii. введение, xlv. 57, xxv. введение.

[39] Песни xlv. xlv.

[40] Песнь vi. 80, vii. 41-44. Чувства, хотя и поверхностные, выражены изысканно.

[41] Песнь vi. 73.

[42] Песнь vi. 75.

[43] Обратите внимание, например, на иронию седьмой строки в vi. 71, а также третьей и четвертой в следующей строфе.

[44] Песнь x. 95, 96, xi. 65, 66. Одну зовут Анжелика, другую Олимпия.

[45] Песнь vi. 62, 63, 75.

[46] Песнь vi. 71, xxxiv. 51-53.

[47] Песнь ix. 7.

[48] Песнь x. 102-106.

[49] Песнь xi. 34-38.

[50] Песнь xviii. 11, 14, 19, 22, 35.

[51] Песнь i. 65, ii. 5, ix. 78, xx. 89, xxi. 15, 16, xxiv. 63, xxxvi. 40.

[52] Песнь xxxix. 17.

[53] Песнь xliii. 169.

[54] *Илиада*, iv. 140.

[55] Песнь xxiv. 66.

[56] Песнь xviii. 153.

[57] Песнь xli. 1.

[58] See Bandello's Introduction to *Nov.* xxxv. of Part i., where a most disgusting story is ushered in with ethical reflections; and take this passage from the opening of one of Il Lasca's least presentable

novels: "Prima che al novellare di questa sera si dia principio, mi rivolgo a te, Dio ottimo e grandissimo, che solo tutto sai e tutto puoi, pregandoti divotamente e di cuore, che per la tua infinita bontà e clemenza mi conceda, e a tutti questi altri che dopo me diranno, tanto del tuo ajuto e della tua grazia, che la mia lingua e la loro non dica cosa niuna, se non a tua lode e a nostra consolazione."—*Le Cene* (Firenze, Lemonnier, 1857), p. 7.

[59] Следует отметить, что не все истории были рассказаны перед женщинами. Банделло представляет одну из своих историй замечанием о том, что в отсутствие дам мужчины могут быть менее осторожны в выборе тем (*ноябрь* xxx. pt. i.). Исключение является единичным, поскольку иллюстрирует то, что считалось непригодным для женских ушей. *Новелла* сама по себе состоит из нескольких шуток на отвратительную тему; но она менее нескромна, чем многие, которые он посвятил благородным женщинам.

[60] "*Новеллы в прозе*" Джамбаттисты Пассано (Милан, Скипатти, 1864) можно найти в превосходном справочном словаре.

[61] Этот мотив, возможно, был подсказан сонет Фольгоре да С. Джеминьяно, посвященный январю месяцу.

[62] Это пара, столь благородно нарисованная Луини над главным алтарем Святого Маурицио в Милане. Смотрите мои [Эскизы и этюды в Италии](#).

[63] То, что мы знаем о нравах при дворах наших Елизаветы и Якова, и сплетни французского двора в "*Дамах Галантес*" Брантома, напоминают нам, что это сочетание грубости и роскоши не было характерно для Италии.

[64] См. Посвящение к *ноябрю* xi второй части.

[65] Прочитайте, например, *Новеллу* о Зилии, которая заставила замолчать своего возлюбленного, потому что он поцеловал ее, и все продолжение его нелепого послушания (iii. 17); или повесть о доне Джованни Эммануэле в логове льва (iii. 39); или бессвязную историю дона Диего и Джиневры ла Бьонда (i. 27). В двух последних есть налет испанской экстравагантности, но без пылающей испанской страсти. Цитируя Банделло, я буду обозначать *Часть* и *Роман* двумя цифрами. Ссылки сделаны на миланское издание, *Итальянские новеллы*, 1813-1816.

[66], например, *Часть* ii. *14 ноября*; ii. xlv.; iii. 2, 3, 4, 7, 20.

[67] Смотрите описание во ii. 36 (т. v. стр. 270); и снова iii. 61; ii. 45.

[68] ii. 2.

[69] ii. 24.

[70] См., например, ii. 20; ii. 7.

[71] Мне не нужно давать никаких ссылок на *Новеллу* этого пресмыкающегося типа. Но я могу привлечь внимание к i. 35; ii. 11; iv. 34, 35. Эти истории не являются исключительно непристойными; они иллюстрируют, до какой степени простая грязь типа Swiftian считалась забавой в Италии времен Бембо и Кастильоне.

[72] i. 42; iii. 21; iii. 52; ii. 12.

[73] iii. 18; ii. 21; i. 36; iii. 55.

[74] ii. 35; ср. i. 37.

[75] Особенно интересны фотографии роскоши Милана до испанской оккупации. См. i. 9 и начало ii. 8. Похоже, что тогда, как и сейчас, Милан славился своими экипажами и лошадьми. История о двух щеголях, которые всегда одевались в белое (iii. 11), раскрывает перед нами эту жизнь. Для венецианского и римского *полусвета*, iii. 31; i. 19; i. 42; ii. 51, можно ознакомиться. Эти отрывки имеют ценность подлинных исследований из современной жизни и рассказывают о людях, которых автор знал хотя бы по имени.

[76] i. 8; i. 47.

[77] i. 26.

[78] i. 108.

[79] iii. 65.

[80] i. 44.

[81] ii. 41.

[82] ii. 37. Ясно, что оба следовали более ранней версии Da Porto.

[83] ii. 36. Эта сказка была модна в Италии. Она легла в основу редкой комедии "*Гли Инганнати*", поставленной Академией дельи Интронати в Сиене и напечатанной в 1538 году. Действие этой пьесы происходит в Модене; основной сюжет переплетается с двумя интригами — между отцом Изабеллы и Лелией, героиней; и между служанкой Изабеллы и испанцем. Несмотря на эти сложности, действие ясное, а комедия — одна из лучших, которыми мы располагаем. Есть превосходная юмористическая сцена, где два трактирщика зазывают друг друга к путешествующим (Акт iii. 2). То, что Шекспир знал *Новеллу* или комедию до того, как написал свою "*Двенадцатую ночь*", более чем вероятно.

[84] ii. 37. Историки не будут стремиться к точности в том, что представляет собой итальянская история любви, основанная на английской легенде.

[85] Возьмем описание любовной болезни короля (*ноябрь. Оно.* том v., стр. 352), инцидента с предложением короля графу (стр. 353, 354), размышлений Эдварда (стр. 364), Алисы, одинокой в Лондоне (стр. 376), пренебрежения короля общественным мнением (стр. 379), вердикта народа против Алисы (стр. 380), Алисы, вооружившейся кинжалом (стр. 398), сцены в саду на берегу Темзы (стр. 399). Затем рассуждения о любви и темпераменте (стр. 325), о сдержанном поведении в любовных делах (стр. 334-338), о настоящих и ложных придворных (стр. 382-388). Сравните описательные отрывки на стр. 352, 354, 369, 393, 395, 398, с аналогичными отрывками у Бомонта и Флетчера.

[86] *Ноябрь. It.* том iv. стр. 226. Сравните изложение его Предисловия к третьей части (том vii, стр. 13).

[87] Том v. стр. 38.



[88] Том iv. стр. 226. Ср. том ix. стр. 339.

[89] Том vi. стр. 254.

[90] Том vii. стр. 11.

[91] In the biography of Bandello he says, "Lo stile è piuttosto colto e studiato, che che taluno n'abbia detto in contrario, non però in guisa che possa mettersi a confronto di quello del Boccaccio."

[92] См. Сонет 79, *Иней* (ред. 1741).

[93] Основан соответственно в 1540 и 1583 годах. Грацини поссорился с ними обоими.

[94] *Сина* i. 3 *ноября*, по своему основному мотиву основана на этом романе.

[95] Контраст между дружелюбными манерами молодых мужчин и женщин, описанных во введении к "*Ле Сене*", и историями, вложенными в их уста; между глубокой безнравственностью, холодностью и отталкиванием рассказов и молитвой Гиачинто в начале; нет необходимости настаивать.

[96] Поскольку я не буду далее распространяться об этих романах в тексте, я могу поддержать вышеупомянутое порицание ссылкой на розыгрыш, сыгранный над педагогом (i. 2), на бесчеловечный роман "*Берна*" (ii. 2), на жестокую месть брата (ii. 7) и на историю священника (ii. 8).

[97] См. выше, [стр. 56](#), [примечание](#).

[98] *Сина* ii. 3.

[99] *Сина* ii. 4.

[100] Смотрите Письма Аретино, том ii. стр. 239.

[101] Все мои ссылки сделаны на *Опера Мессера Аньоло Фиренцуола*, 5 томов. Милан, 1802 год.

[102] *История Лета*. It. lib. iii. cap. 3, раздел. 27.

[103] В письме Аретино, датированном Прато, 5 октября 1541 года, он говорит, что болел одиннадцать лет. Представляется вероятным, что его болезнь была из тех, о которых говорится в его *Капитолии* "В Лоде дель Леньо Санто" (Указ. соч. iv. стр. 204).

[104] Указ. ii. стр. 94, 130.

[105] Например, *нояб.* iv. совпадает со II. xx. у Банделло; *Нояб.* vii. совпадает с Il Lasca ii. 10. и Fortina xiv.

[106] Том ii. стр. 28. Стихотворение, вложенное в уста Селсо, стр. 39, явно автобиографично.

[107] На стр. 32 есть обычная ссылка на Боккаччо. Пользуясь случаем, я могу процитировать намек на Боккаччо из Введения к "*Ценою*", который показывает, насколько верно он был признан святым покровителем романистов. См. *Le Cene* (Флоренция, Лемонье, 1857), стр. 4.

[108] Том i. стр. 1-97. Здесь я могу сослаться на еще более обильный и подробный трактат на ту же тему Федерико Луиджино из Удине: "*Весы Беллы Донны*", Милан, Даэлли, 1863; перепечатка

с венецианского издания 1554 года. Эта книга - симфония благодарных образов и тонко подобранных фраз; это дифирамб, восхваляющий женскую красоту, который обязан своим очарованием глубокой симпатии, чувственной и эстетической, автора к своему предмету.

[109] Сельваджа была леди *Инея*.

[110] См. *Элегию алле Донн Пратези*, том iv. стр. 41.

[111] Том i, стр. 16. Сравните необычный абзац о том, что женская красота является залогом райских красот (стр. 31, 32).

[112] Там же. стр. 21.

[113] Там же. стр. 51-62.

[114] Том i. стр. 75-80.

[115] Том iii. "*Золотой осел*" начинается с автобиографии (том i, стр. 103).

[116] Том iv. стр. 19, 76.

[117] Моим главным авторитетом является "*Жизнь Дони*" С. Бонги, добавленная к изданию *Новеллы* 1851 года и перепечатанная в издании Фанфани "*Я Марми*", Флоренция, 1863.

[118] См. Zilioli, цитируемую Бонги, *I Marmi*, том i, стр. xiv.

[119] О том, как Дони ненавидел свои приказы, можно судить по этим отрывкам: "Звериная причина, по которой ты поддерживаешь кватро корна в сапо senza belare unquanco. Io ho un capriccio di farmi scomunicare per non cantare più *Domine labia*, e spretarmi per non essere a noia a tutte le persone." "L'esser colla chierica puzza a tutti." Его главной жалобой было то, что он не заработал денег на Церкви.

[120] Большая часть того, что мы знаем о Пеллегрини, содержится в "*И Марми*" Дони. Смотрите также мемуары Джашича и заметки в "*Дневниках Урбани*" Мутинелли.

[121] Те, с кем я знаком, - это *Я Марми*, *Я Монди*, *Ло Стуфайоло*, *Новелла* и два маленьких бурлескных каприза в прозе, *Ла Мула* и *Ла Чуаве*.

[122] *I Marmi*, per Fanfani e Bongì, Firenze, Barbèra, 1863, 2 vols.

[123] Часть ii. "Della Stampa."

[124] *Повесть об авторах Сенеци*, под редакцией Гаэтано Поджиали, Лондра (Ливорно), 1796. Этот сборник, переизданный в "*Ракколта итальянских новелл*", Милан, 1815, тома xiv и xv, содержит Бернардо Илличини, Джустиниано Нелли, Шипионе Баргалли, Джентиле Сермини, Пьетро Фортини и других. Полное издание *Новеллы* Сермини появилось в 1874 году в Ливорно из издательства Франческо Виги; и к нему теперь следует обратиться изучающему. Романьоли из Болоньи в 1877 году опубликовал три ранее не отредактированных романа Фортини вместе с рубриками всех тех, которые еще не были напечатаны. Их названия позволяют нам понять те сомнения, которые помешали Поджиали выпустить всю серию.

[125] *Венерическая болезнь*, Сермини, ред. цит. по. стр. 117.

[126] *Il Giuoco della pugna*.

[127] См. *Le Cene*, раздел ii. *10 ноября и седьмая повесть*.

[128] Ни один из них не включен в миланский *итальянский роман*. The editions I shall use are *Proverbi di Messer Antonio Cornazano in Facetie*, Bologna, Romagnoli, 1865; *Le Piacevoli Notti*, in Vinegia per Comin da Trino di Monferrato, MDLI.; *Gli Hecatommithi di M. Giovanbattista Giral di Cinthio, Nobile Ferrarese*, in Vinegia, MDLXVI., Girolamo Scotto, 2 vols.

[129] *Fiabe, новеллы, Racconti*, Палермо, Lauriel, 1875, 4 тома. Здесь я могу воспользоваться случаем, чтобы заметить, что одна *повесть* графа Лоренцо Магалотти (*ноябрь*. том. xiii. с. 362), это история Уиттингтона и его Кошки, рассказанная о некоем флорентийце Ансальдо дельи Орманни и короле Канарских островов.

[130] Пьеса Джона Уилсона о *Бельфегоре*, "Если это нехорошо, то в ней есть *Нырлящик*" Деккера и "Дьявол - осел" Бена Джонсона были более или менее основаны на романах Макиавелли и Страпаролы.

[131] Данлоп в своей *Истории художественной литературы*, том ii. стр. 411, говорит о латинской рукописи, хранящейся в библиотеке С. Мартина в Туре, в которой содержался рассказ, но он также говорит, что она была утеряна "в период гражданских войн во Франции".

[132] Название заставляет нас ожидать сотни историй; но, считая десять из Вступления, их всего сто десять. Когда книга впервые распространилась, в ней было всего семьдесят экземпляров. Первое издание - Монте-Регале на Сицилии, 1565 год. Мой экземпляр венецианского издания 1566 года является полным.

[133] Десять романов, представленных во Введении, посвящены исключительно манерам итальянских проституток. Помещенные в качестве заставки ко всему репертуару, они, по-видимому, призваны привлечь вулгарного читателя.

[134] "Комедия Тимоне в исполнении Великолепного Конте Матео Марии Боярдо, Конте де Скандиано, традиция диалога Лучано. Stampata in Venetia per Georgio di Rusconi Milanese, del MDXVIII. adì iii di Dicembre." Из самой пьесы мы узнаем, что она, должно быть, была представлена на двойной сцене: нижняя символизировала землю, а высшая - небеса. Первые три акта состоят в основном из монологов Тимона и бесед с небесными персонажами — Юпитером, Меркурием, Богатством, Бедностью. В четвертом акте мы знакомимся с персонажами афинян — Гнатонидом, Филадой, Демеей, Трасиклом, которые помогают облегчить мизантропию Тимона; а в пятом акте на сцену выходят два раба, Сиро и Пармено, со своего рода подтекстом, который не разгадан в конце пьесы. Вся пьесу следует рассматривать скорее как Мораль, чем комедию, а персонажи - скорее аллегории или типы, чем живые люди.

[135] Определить вопрос приоритета в таких вопросах непросто и не важно. Студенты, желающие проследить постепенные этапы развития итальянского драматургического искусства до появления Ариосто и Макиавелли, могут обратиться к работе Д'Анконы над "*Origini del Teatro*".

[136] Я подробно остановился на этих моментах в своем эссе о Еврипиде (*Греческие поэты*, Серия i). Здесь я могу воспользоваться случаем, чтобы сказать, что до сентября 1879 г., после написания этой главы, я не встречался с *"Итальянскими этюдами"* профессора Хиллебранда (Париж, Франк, 1868).

[137] Исключение следует сделать в пользу некоторых древних квазитрагедий, которые, по-видимому, доказывают, что до того, как влияние Боккаччо и Возрождения проникло в нацию, им не было недостатка в стремлении драматизировать историю. *Ессеринис* Альбертино Муссато (ок. 1300), наполовину диалог, наполовину повествование о судьбе Эццеллино да Романо, написанное в стиле Сенеки; диалог о разрушении Чезены (1377), ложно приписываемый Петрарке; поэма Джованни Манджини делла Мотта о падении Антонио делла Скала (1387), трагедия Лодовико да Веццано о Якопо Пиччинино; хотя они далеки от популярности по своему характеру и лишь частично драматичны, были такими, которые при более счастливых обстоятельствах могли бы способствовать зарождению трагического театра. Позже мы слышим о том, что *Падение Гранады* было представлено кардиналу Риарио в Риме, а также о *Ферранде Сервате* Карло Верради (1492).

[138] Посмотрите первый актерский состав фильма Джонсона *"Каждый человек в своем юморе"*.

[139] Смотрите выше, [Часть I, стр. 276](#), где обсуждается одна баллада типа Border.

[140] Безусловно, знаменательно, что испанцы разделяют с англичанами главные почести как в балладе, так и в драме. Скандинавские народы, богатые балладами, благодаря датским поэтам добились успеха в драматическом творчестве. Нибелунги лгали, и *"Песнь о Роланде"*, в случае Германии и Франции, пришлось бы противопоставить английским балладам о действии. Но эти Эпосы отличаются по характеру от менестрелей, которые превращали мимолетные события в поэзию и заставляли их в форме захватывающих дух повествований потомкам. Долгое время после того, как эпический импульс иссяк и британский эпос об Артуре перешел в сферу литературы, менестрели-балладисты продолжали с драматической энергией работать над содержанием современных событий.

[141] Смотрите выше, [стр. 54](#), о различии между итальянской *новеллой* и современным романом.

[142] Точно так же биография Альфиери трагична, а Гольдони - комический роман. *"Мемуары Казановы"*, которые я склонен считать подлинными, скорее можно было бы назвать блестяще написанной *новеллой*.

[143] Канту цитирует пролог к пьесе *"Мисс пьеса"*, который заходит так далеко, что приносит извинения за то, что сцена не была поставлена в Афинах (*латыш. Ит.* стр. 471):

Benchè l'usanza sia  
Che ogni commedia  
Si soglia fare a Atene,  
Non so donde si viene  
Che questa non grecizza,  
Anzi fiorentinizza.

[144] *Комедия Антонфранческо Грацини* (Флоренция, Лемонье, 1859), стр. 5.

[145] *Указ. соч.* стр. 109.

[146] *Там же.* стр. 173.

[147] Я поместил в [Приложение](#) еще несколько замечаний о мнениях драматургов относительно прогресса драматического искусства.

[148] Мои ссылки на итальянские трагедии будут сделаны в *Итальянском античном театре*, 10 томов., Милан, 1809.

[149] Об этом свидетельствует его изображение Золотого руна, относящееся к путешествию аргонавтов. Переплыть океан древности в качестве исследователя и привезти обратно плоды их художественного метода было его честолюбивой мечтой.

[150] Сравните, что говорит Джиральди в посвящении своего *Орбекче* герцогу Эрколе II.: "Ancora che Aristotele ci dia il modo di comporre". В том же отрывке он рассуждает о трудностях постановки трагедий в отсутствие драматического чутья с простодушием, которое вызывает у нас жалость: "Каково это - писать в стихотворении, каково это - стоять на танти секоли тралашчати, каково это - видеть лоро в остальном, когда ты живешь в омбре". Ему никогда не приходило в голову, что великая поэзия не рождается ни путем наблюдения, ни путем подражания предшественникам. В том же посвящении содержится чудовищное критическое утверждение о том, что латинские поэты, *то есть* Сенека, усовершенствовали греческую трагедию — *assai più grave la fecero*.

[151] Эта трагедия была разыграна в Ферраре в доме Джиральди перед Эрколе II, герцогом Феррары, и блестящей компанией благородных людей в 1541 году. Музыку сочинил М. Альфонсо далла Виуола, декорации - М. Джироламо Карпи.

[152] Джиральди, плодовитый автор пьес, инсценировал три других своих романа в "*Арренопии*", "*Альтиле*" и "*Антиваломени*". Он также сочинил *Дидону* и *Клеопатру*.

[153] Здесь можно отметить, что, хотя ученые драматурги эпохи Возрождения уделяли большое внимание *поэтике* Аристотеля и добросовестно изучали некоторые греческие пьесы, особенно "*Антигону*", "*Эдипа Тираннуса*", "*Фениссу*" и "*Ифигению в Тавриде*", они придерживались не критического мнения, открыто выраженного Джиральди, о том, что Сенека улучшил форму греческой драмы. Их худшие недостатки в построении, бесконечные монологи, диалоги между героинями и наперсницами, сухие хоровые рассуждения и риторические декламации объясняются предпочтением Сенеки. Чем больше мы изучаем итальянскую литературу шестнадцатого века, тем больше мы вынуждены признавать, что гуманизм и все его последствия были возрождением латинской культуры, лишь слегка окрашенной более простыми и чистыми влияниями греков. Латинская поэзия обладала фатальной привлекательностью легкости. Более того, она сама по себе была сложной и деривативной, как литература нового века. Мы можем с пользой проиллюстрировать позицию итальянских критиков хвалебной речью Сидни Горбодуку: "полная величественных речей и хорошо звучащих фраз, поднимающаяся на высоту стиля Сенеки и столь же исполненная примечательной морали, которой она восхитительнейшим образом учит и таким образом достигает вершины поэзии".

[154] С Д'Анконой (*Origini del Teatro*, том ii. раздел xxxix.) можно ознакомиться по поводу попыток секуляризации Священного Репрезентательства, которые предшествовали возрождению классической комедии.

[155] Лев Х., с истинной симпатией Медичи к плебейской литературе, дополненной его собственным грубым чувством юмора, покровительствовал фарсам сиенской труппы под названием Rozzi. Если бы его влияние продолжалось, если бы нашелся кто-нибудь, кто продолжил традиции его Двора в Риме, не исключено, что более естественная комедия, в отличие от эрудированной комедии, могла бы быть создана этим модным покровительством популярной драматургии.

[156] См. Д'Анкона, *Or. del Teatro*, том ii. стр. 201.

[157] Sabellico, quoted by Tiraboschi, says of him: "primorum antistitum atriis suo theatro usus, in quibus Plauti, Terentii, recentiorum etiam quædam agerentur fabulæ, quas ipse honestos adolescentes et docuit et agentibus præfuit."

[158] Смотрите письмо Сульпицио да Вероли Рафаэлло Риарио, цитируемое Тирабоски; "eam demque, postquam in Hadriani mole Divo Innocentio spectante est acta, rursus in tuos penates, tamquam in media Circi cavea, toto consessu umbraculis". текто, прием населения и множество других почетных зрителей, за исключением. Tu etiam primus picturatæ scenæ faciem, quum Pomponiam comœdiam agerent, nostro sæculo ostendisti."

[159] См. Лукреция Борджиа, Грегоровиус (Штутгарт, 1874), том i, стр. 201.

[160] Николо был потомком княжеского дома Корреджо. Он женился на Кассандре, дочери Бартоломео Коллеони. Его *Чефало* представляло собой смешанную композицию, напоминающую по структуре *Sacre Rappresentazioni*. В прологе он говорит:

Requiret autem nullus hic Comœdiæ  
Leges ut observentur, aut Tragœdiæ;  
Agenda nempe est historia, non fabula.

См. Д'Анкона, указ. соч. т. 2, стр. 143-146, 155.

[161] *Ep. Fam.* i. 18, цитируется Тирабоски.

[162] Грегоровиус в своей книге о Лукреции Борджиа (стр. 228-239) сжал авторитетные источники. Смотрите также, Деннистоун, *Герцоги Урбино*, том i, стр. 441-448.

[163] Подробные описания этих фестивалей, предоставленные Санудо, читаются как печатные тексты в прозе, сопровождающие Маски нашего Бена Джонсона.

[164] Il Lasca in his prologue to the *Strega* (ed. cit. p. 171) says: "Questa non è fatta da principi, nè da signori, nè in palazzi ducali e signorili; e però non avrà quella pompa d'apparato, di prospettiva, e d'intermedj che ad alcune altre nei tempi nostri s'è veduto."

[165] Прекрасным образцом итальянской маски является произведение *El Sacrificio*, с большой помпой исполненное Интронати из Сиены в 1531 году и напечатанное в 1537 году. *El Sacrificio de gli Intronati Celebrato ne i giuochi del Carnovale in Siena l'Anno MDXXXI*. Подробные сведения о музыке, мизансценах и балетах, исполняемых в таких торжественных случаях, можно найти в



двух любопытных брошюрах, *Описании фатального темпа Сан-Джованни ди Фьоренца* и др. (Giunti, 1568), and *Descrizione dell'Entrata della Serenissima Reina Giovanna d'Austria*, etc. (Giunti, 1566). Они относятся к более позднему периоду, но изобилуют самыми любопытными подробностями.

[166] Смотрите подробности, собранные Кампори, *Заметка о жизни Лодовико Ариосто*, стр. 74, письмо Кастильоне о *Каландре* в Урбино, частном представительстве *Росмунды* в садах Ручеллаи, о *Орбекке* в Урбино. Дом Джиральди, "*Софонисба*" в Виченце, "*Ошибка Джелли*" Фантастичи и т.д.

[167] *Stadt Rom*, viii. 350.

[168] Смотрите статью "Форново" в моих *набросках и этюдах в Италии*.

[169] На этом этапе, в качестве иллюстрации к тому, что уже было сказано, я пользуюсь возможностью переписать отрывок, который точно отражает условия проведения игры в *cinque cento*. Дони в "*Марми*" дает такое описание двух комедий, поставленных в зале Папы Палаццо Веккьо во Флоренции. [A] "Клянусь, во Флоренции никогда не было ничего более прекрасного: две сцены, по одной в каждом конце зала: две замечательные сцены, одна Франческо Сальвиати, другая Бронзино: две забавнейшие комедии новейшей чеканки; "*Мандрагола*" и "*Ассиуола*". акт одного закончился, последовал первый акт другого, и так далее, каждая пьеса сменяла другую, без интермедий, таким образом, что одна комедия служила интерлюдией для другой. Музыка началась при открытии и закончилась при закрытии".

[A] Издание Барберы, 1863, том i, стр. 67.

[170] Одним из главных достоинств *Каландры* в глазах современников была успешная адаптация стиля Боккаччо к сцене. Хотя только итальянцы имеют право выносить суждения по таким вопросам, я, признаюсь, предпочитаю прозрачную непринужденность Ариосто и плебейскую свежесть Джелли. Первое обладает достоинством легкой ясности, второе - врожденной расовости. Несколько напыщенная фразеология Библиены плохо сочетается с его фарсовыми непристойностями.

[171] Смотрите перевод в Dennistoun, vol. ii. стр. 141.

[172] См. Вазари, viii. 227.

[173] См. Д'Анкона, *соч. cit.* том ii. стр. 250, об особой природе *Фарсы*. См. также *ib.* стр. 211, описание Паолуччи шутовства Лео в Ватикане.

[174] См. Кампори, *Заметку об издании ди Рафаэлло ди Урбино*, Модена, 1863, цитируется Д'Анконой, *указ. соч.* стр. 212. Представление обошлось Лео в 1000 дукатов.

[175] Без сомнения, Паолуччи ссылается на непристойную игру слов *Suppositi* и на иронический эпитет *Санта* примененный к *Роме* в отрывке, который не делает чести Ариосто.

[176] Даты драматических сочинений Ариосто см. Выше, *Часть I*, стр. 499. Издание, на которое я буду ссылаться, принадлежит Джованни Тортоли (Флоренция, Барбера, 1856), в котором приведены как прозаические, так и стихотворные редакции *Cassaria* и *Suppositi*. Здесь можно между прочим отметить, что существует мало по-настоящему хороших изданий итальянских

пьес. Почти повсеместно отсутствуют описания *действующих лиц*, сценические указания и иллюстративные примечания. Читателю остается разгадать замысловатое действие без посторонней помощи. Весь сленг, местные обычаи и мимолетные намеки, которые дают жизнь комедии и создают так много трудностей для студента, по большей части необъяснимы.

[177] Габриэль добавила две последние сцены пятого акта. Посмотрите его пролог. Но внес ли он какие-либо изменения в основную часть пьесы или заполнил какие-либо пробелы, не указано.

[178]

Poichè a Pavia levato era il salario  
Alli dottor, nè più si facea studio  
Per le guerre che più ogni dì augmentano.

[179] Их противоположный юмор превосходно развит в диалогах акта ii. sc. 5, акта iii. sc. 5.

[180] Сравните монолог Бартоло в акте iv. sc. 6 с откровениями Лаззаро Бонфацио, которого он принимает за Бартоло, в акте v. sc. 3.

[181] Его действие в комедии превосходно иллюстрируется самораскрытием в следующем монологе (акт iv. часть 1):

Io vuò a ogni modo aiutar questo giovane,  
E dir dieci bugie, perchè ad incorrere  
Non abbia con suo padre in rissa e in scandalo:  
E così ancor quest'altro mio, che all'ultima  
Disperazione è condotto da un credere  
Falso e da gelosia che a torto il stimola.  
Nè mi vergognerò d'ordire, o tessere  
Fallacie e giunti, *e far ciò ch'eran soliti*  
*Gli antichi servi già nelle commedie:*  
Chè veramente l'aiutare un povero  
Innamorato, non mi pare uffizio  
Servil, ma di gentil qualsivoglia animo.

[182] Этот процесс хорошо обозначен в строках, которые я выделил курсивом в монологе Бонифацио. Он больше не копия латинских рабов, а свободный человек, который подражает их качествам.

[183] При всем восхищении *Леной*, как мы можем оценить цинизм ситуации, раскрытой в первой сцене — грубо обнаженные аппетиты Флавио, позорное поведение Фацио, который отдает свою дочь под опеку своей старой любовницы?

[184] Акт iii. sc. 6.

[185] Акт iv. sc. 4. Не следует ли нам в предпоследней строке прочитать *мострератела* или же *мострероллави*?

[186] Следует найти место для нескольких сарказмов, произнесенных в основном Аккурсио, которые оживляют *Scolastica*. Вот гуманисты:

questi umanisti, che cercano  
Medaglie, e di rovesci si diletmano.

Вот Рим:

Roma, dove intendono  
Che 'l sangue degli Apostoli e de' Martiri  
È molto dolce, e a lor spese è un bel vivere.

Вот Феррара:

Ferrara, ove pur vedesi  
Che fino alli barbieri paion nobili.

Вот неаполитанские синьоры:

da Napoli.  
Ho ben inteso che ve n'è più copia  
Che a Ferrara di Conti; e credo ch'abbiano,  
Come questi contado, quei dominio.

[187] Чекки обратил внимание на четкий порядок, легкое изложение и плавное ведение сюжетов Ариосто, поставив его за эти качества выше латинских поэтов. Смотрите отрывок из "*Ле Пеллегрин*", процитированный ниже.

[188] В эссе по итальянскому языку, включенном в число работ Макиавелли, но приписываемом ему без особых оснований.

[189] Обратите внимание на длинный монолог *Кассари*, в котором Лукрамо описывает модные безумства Феррары. Ариосто постепенно перерос эту привычку произносить тирады. *Сколастика* свободнее, чем любая из его фигур, от разлома.

[190] *Le Commedie di N. Machiavelli, con prefazione di F. Perfetti*, Firenze, Barbèra, 1863.

[191] Сделайте этот снимок Вирджинии (акт i. sc. 2):

|      |                                                                                                                                               |
|------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ap.  | Dilettasi ella dar prova a filare,<br>O tessere, o cucire, com'è usanza?                                                                      |
| Mis. | No, chè far lassa tal cosa a sua madre.                                                                                                       |
| Ap.  | Di che piglia piacer?                                                                                                                         |
| Mis. | Delle finestre,<br>Dove la sta dal mattino alla sera.<br>E vaga è di novelle, suoni e canti,<br>E studia in lisci, e dorme, e cuce in guanti. |

Или портрет влюбленных в церкви, описанный служанкой Дорией (акт iii. sc. 2), или портрет Вирджинии с изображением ее ревнивого мужа (акт iii. sc. 5).

[192] Сцена между Катериной и Америкго, когда последний уличен в вопиющем прелюбодеянии (акт iii. 5), предвосхищает катастрофу *Клизии*. Финальная сцена между Катериной, Америкго и фра Альберигго очень похожа на кульминацию "*Мандраголы*". Исходя из гипотезы, что эта комедия принадлежит не Макиавелли, а подражателю, драматург, должно быть, имел в виду и *Клизию*, и *Мандраголу*, и разработал содержательную комбинацию их наиболее ярких элементов.,,

[193] Посмотрите особенно сцены между Катериной и Маргаритой (акт i. 3; акт ii. 1) где обсуждаются преимущества завести любовника и выбрать монаха для этой цели. Они изобилуют *общими мотивами*, такими как:

*Ком.* Odi, in quanto a cotesta parte tu di' la verità; ma quello odore ch'egli hanno poi di salvaggiume, non ch'altro mi stomaca a pensarlo.

*Марг.* Эх! эх! poveretta voi! i frati, eh? Non si trova generazione più abile ai servigi delle donne. Voi dovete forse avere a pigliarvi piacere col naso? и т.д.

[194] Сравните его речь с "Катериной" (акт ii. 5) с его диалогом с Маргаритой (акт III. 4) и его заключительной речью о милосердии и покаянии (акт iii. 6). Ирония этих слов: "Certamente, Amerigo, че ты думаешь, Вантарви, о пьесе саджи и касте Джованни, не для того, чтобы руководить Фиоренцей, чтобы скрыть чудовище", - произнесенных перед Катериной через пару часов после ее соблазнения, показывает меру цинизма Макиавелли.

[195] Совершенно непривычный, но характерный монолог, которым открывается третий акт, является воплощением характера Маргариты.

[196] Акт iii. 5.

[197] Из упоминания в акте ii. sc. 3 ясно, что *Клизия* была написана после *Мандраголы*. Если мы отнесем последнюю комедию к более поздней дате, чем 1512 год, год опалы Макиавелли, что, по-видимому, подразумевается в ее прологе, то *Клизию* следует отнести к числу самых зрелых произведений его досуга. Автор намекает, что обе эти комедии были подсказаны ему фактами, которые привлекли его внимание во флорентийском обществе.

[198] *Клизия* послужила Дольче мотивом для его *Рагаццо* ("Il Ragazzo, комедия М. Лодовико Дольче. Per Curtio de Navò e fratelli al Leone, MDXLI."). Старик и его сын любят одну и ту же девушку. Паразит обещает добыть девушку для старика, но подставляет пажа, переодетого женщиной, в то время как сын спит с настоящей девушкой. Читателям Бена Джонсона это напомнит о *эпопее*. Но в "*Рагаццо*" Дольче ситуация наводит на мысль о нечистоплотности и лишена редкостного юмора Бена.

[199] Смотрите монолог Софронии, акт. ii. sc. 4.

[200] Клеандро понимает слабую тень угрызений совести, которая предложила эту схему: "perchè tentare d'averla prima che maritata, gli debbe parere cosa impia e brutta" (акт i. sc. 1). Это предложение чрезвычайно характерно для итальянских чувств.

[201] Его наблюдения над своим отцом, однако, отмечены более чем обычной грубостью. "Come non ti vergogni tu ad avere ordinato, che sì delicato viso sia da sì fetida bocca scombavato, sì delicate carni da sì tremanti mani, da sì grinze e puzzolenti membra tocche?" Затем он смешивает опасения по поводу собственности Никомако с причитаниями влюбленного. "Tu non mi potevi far la maggiore ingiuria, avendomi con questo colpo tolto ad un tratto e l'amata e la roba; perchè Nicomaco, se questo amor dura, è per lasciare delle sue sustanze più a Pirro che a me" (act iv. sc. 1).

[202] Акт iii. scs. 4, 5, 6.

[203] Акт против scs. 2 и 3.

[204] См. *Эпоху деспотов*, стр. 315-319. Из двух черт характера, столь плохо сочетающихся у Макиавелли, *Мандрагола* олицетворяет вульгарность, а *Принципи* - благородство. Одно соответствует его дням в Кашано, другое - его учебным вечерам.

[205] "Se voi vedessi uscire i personaggi più di cinque volte in scena, non ve ne ridete, perchè le catene che tengono i molini sul fiume, non terrebbero i pazzi d'oggi" (Prologue to the *Cortigiana*).

[206] "Non vi maravigliate se lo stil comico non s'osserva con l'ordine che si richiede, perchè si vive d'un'altra maniera a Roma che non si vivea in Atene" (*Ibid.*).

[207] "Io non mi son tolto dagli andari del Petrarca e del Boccaccio per ignoranza, chè pur so ciò che essi sono; ma per non perdere il tempo, la pazienza e il nome nella pazzia di volermi trasformare in loro" (Prologue to the *Orazia*).

[208] "Più pro fa il pane asciutto in casa propria che l'accompagnato con molte vivande su altrui tavola. Imita qua, imita là; tutto è fava, si può dire alle composizioni dei più ... di chi imita, mi faccio beffe ... posso giurare d'esser sempre me stesso, ed altri non mai" (*Ibid.*).

[209] "Io mi rido dei pedanti, i quali si credono che la dottrina consiste nella lingua greca, dando tutta la riputatione allo in *bus* in *bas* della grammatica" (Prologue to *Orazia*). "I crocifissori del Petrarca, i quali gli fanno dir cose con i loro comenti, che non gliene fariano confessare diece tratti di corda. E bon per Dante che con le sue diavolerie fa star le bestie in dietro, che a questa ora saria in croce anch'egli" (Prologue to *Cortigiana*).

[210] Его трагедия *Орация* обладает теми же достоинствами смелости и драматического движения в отдельных частях, теми же недостатками бессвязности. Она выгодно отличается от трагедий педантов.

[211] "Egli è uno di quegli animali di tanti colori che il vostro avolo comperò in cambio d'un papagallo" (act i. sc. 1).

[212] Самый утомительный эпизод - панегирик Венеции за счет Рима (акт iii. sc. 7).

[213] Акт i. Статья 22.

[214] То же самое он делает в прологе к *Таланте*: "Брама д'акквистарси, номе дель пьюо шеллерато, уомо, да здравствует, дика иль вера".

[215] Акт i. sc. 9; акт ii. sc. 6; акт ii. sc. 10; акт iii. sc. 7.

[216] Смотрите, в частности, акт i. статья 7.

[217] Акт iv. sc. 6.

[218] Обратите внимание на необычайную злобность его инвективы в адрес *тинелло* или общей комнаты слуг в благородном доме (акт V. sc. 15).

[219] Акт ii. sc. 1; акт i. scs. 11-18.

[220] Акт i. sc. 4; акт i. sc. 11; акт ii. sc. 7.

[221] Акт ii. sc. 6.

[222] Из всех пьес Аретино "*Марескалько*" самая простая и художественно оформленная.

[223] Акт i. sc. 6; акт ii. sc. 5.

[224] извинения Таланты за ее жадность и бессердечие (акт i. sc. 1); описание ее возлюбленным Орфинио, который видит ее насквозь, но не может избежать ее очарования (акт i. sc. 7); критика ее разумным человеком (акт i. sc. 12); ее искусство вернуть своего возлюбленного к его сердцу. преданность и вымогательство самых отвратительных уступок (акт i. sc. 13); ее неприкрытое мародерство (акт i. sc. 14); эти моменты в эволюции ее характера изложены с решительностью мастера.

[225] Пролог к "*Кортиджуане*" описывает всех литературных знаменитостей Италии в обзоре со свирепым сарказмом, завуалированным иронией, которая, должно быть, была чрезвычайно пикантной. И примите этот двусмысленный комплимент в адрес Мольцы из "*Марескалько*" (акт V. sc. 3): "иль Мольца мятежная, арестованная за свист и торренти".

[226] *Лоренцино де Медичи*, Даэлли, Милан, 1862.

[227] Псевдоклассический гибрид, который я попытался описать, аналогичен по своей фиксированности очертаний традиционным рамкам "*Священного раппредставительства*", который предоставил драматургу ту же подчиненную свободу действий и в аналогичной степени избавил его от необходимости изобретать. Здесь можно заметить, что итальянцы в целом приняли стереотипные формы драматического представления. Арлекин, Коломбина и Панталоне, болонский доктор, флорентийский Стентерелло, миланский Менегино и многие другие драматические типы, признанные стационарными, но допускающие бесконечное разнообразие трактовок автора или актера, являются яркими примерами. Оценивая драматический гений Италии, никогда не следует забывать об этой тенденции двигаться в определенных и условных рамках искусства, будь то популярное или литературное.

[228] Поведение Синтио по отношению к Эмилии в "*Негроманте*" является хорошим примером.

[229] Смотрите выше, [стр. 163](#), [примечание](#) к Клеандро в "*Мандраголе*"; и сравните разговор Аламанно с его дядей Лапо, ограбление копилки его матери и его размышления о потере, которую он должен понести из-за ее повторного брака, в "*Спорте*" Джелли (акт iii . 5; ii. 2). Намеки Камилло на безумие своего отца в "*Ошибке*" Джелли (акт iv. 2) не менее эгоистичны и бессердечны. Заговор Аламанно с целью получения приданого путем мошенничества (*La Sporta*, iv. 1) можно сравнить с трюком Фабио над своей мачехой в "*Мартелло*" Чекки. В последнем случае его отец берет за руку.



[230] Гиригоро в *Спорте* Джелли, Герардо в *ошибке* Джелли, Джироламо в *Мартелло*Чекки. Нет необходимости множить примеры. Анализа комедий Макиавелли будет достаточно.

[231] Было бы легко проиллюстрировать каждый из этих моментов комедиями Ариосто, Чекки, Макиавелли, Лоренцино де Медичи; к которым читатель может быть сослан *passim* для доказательства.

[232] *Опера Джуо. Battista Gelli* (Milano, 1807), vol. iii.

[233] *Комедия Джован Марио Чекки*, 2 тома, Лемонье.

[234] *Опера Мессера Аньоло Фиренцуолы* (Милан, 1802), том v.

[235]

E 'l divino Ariosto anco, a chi cedono  
Greci, Latini e Toscan, tutti i comici.  
Пролог к "*Я соперничаю*".

Ma che dirò di te, spirito illustre,  
Ariosto gentil, qual lode fia  
Uguale al tuo gran merto, al tuo valore?  
Cede a te nella comica palestra  
Ogni Greco e Latin, perchè tu solo  
Hai veramente dimostrato come  
Esser deve il principio, il mezzo e 'l fine  
Delle comedie, etc.

"*Пеллегрин*", Промежуточное чтение, опубликовано Барберой в 1855 году.

[236] См. "Esaltazione della Croce", *Собор Святой Софии*, Лемонье, том iii. Сравните эти любопытные гибридные пьесы, "*Чудо-мальчик*", "*Смерть больного*", "*Обращение Скоции*", в его сборнике пьес (Лемонье, 1856). "*Святое*" можно упомянуть как еще одну из его комедий, заимствованных из "*Священного раппа*". с явно дидактической и моральной целью.

[237] Смотрите Пролог к "*Ла Стрега*" и выше, [стр. 124](#).

[238] Я оставляю для другой главы трактовку Пасторали, которая в конечном итоге оказалась самым оригинальным и совершенным произведением итальянской сцены.

[239] Названия его *фарса*, данные Д'Анконой: *Маландрини*, *Питтура*, *Андаццо*, *Скиотта*, *Романеска*.

[240] Пролог к *Романской истории*, Флоренция, Сенниниана, 1874.

[241] Дольче в прологе к своему *Рагаццо* говорит, что какой бы нескромной ни была комедия, ни в одной пьесе невозможно воспроизвести действительную порочность нравов.

[242] То, что я уже заметил в отношении "*Новеллы*", а именно, что Италии не хватало очищающего и облагораживающего влияния реальной публики, охватывающей все классы и

стимулирующей создание в значительной степени продуманной, широко исполняемой литературы о человеческой природе, — совершенно верно и для ее сцены. Люди требуют от своих авторов величия — простоты, правды, благородства. Они не боятся грубости; они терпят все грубое. Но эти элементы должны находиться в надлежащем подчинении. Принцы, мелкие кружки, академии, завсегда и гостиных, публика в прихожей и будуаре восторгаются тонкостями, *двусмысленностью*, скандальными историями, спорами в суде о разводе. Народ вызывает в памяти Шекспира; провинциальный двор порождает Библиену.

[243] *Кортиджуана*, акт ii. статья 10.

[244] См. Корио, цитируемый в "*Эре деспотов*", стр. 548, примечание 1. Для миланской роскоши, Банделло, том i, стр. 219 и последующие; том iv, стр. 115 (Миланское издание, 1814). Для Виченцы, "*Триссино*" Морсолина, стр. 291.

[245] *Поэт. История*. Наберите номер. 8. Возможно, Джиральди имел в виду таких людей, как Ингирами по прозвищу "Федра" и кардинал Библиена.

[246] Смотрите выше, *часть i*, стр. 170, о Золотом веке в *Квадрирегионе*.

[247] Основными источниками биографии Саннаццаро являются раздел его "*Аркадии*" ("*Проза*", vii.) и его латинские стихотворения. Саннаццари из Павии удостоились чести упоминания в "*Конвито*" Данте. Среди латинских од поэта есть несколько, адресованных святому покровителю его расы. См. *Собрание сочинений Саннаццарии* (Альдус, 1535), стр. 16, 53, 56, 59.

[248] Элегия "Quod pueritiam egerit in Picentinis", указ. соч. стр. 27.

[249] Элегия "Ad Junianum Maium Præceptorem", указ. соч. стр. 20.

[250] Среди его латинских стихотворений я могу сослаться, в частности, на прекрасную элегию Саннаццаро "De Studiis suis et Libris Joviani Pontani", *op. cit.* стр. 10. Их терракотовые портреты см. Выше "*Возрождение учения*", стр. 365.

[251] Две оды Саннаццаро на "Villa Mergellina" и "Fons Mergellines" (*Соч. цит. по* стр. 31, 53) относятся к числу его самых чистых и очаровательных латиноамериканских сочинений.

[252] Она описана в *Прозе* iv. и часто упоминается под именем *Аранчо* или *Амаранты*.

[253] Смотрите Эпитафию "Hic Amarantha jacet", последнюю эклогу *Аркадии*, и латинскую эклогу "Mirabar vicina Мус", в которой Кармозина прославляется под именем Филлис. Здесь я могу привлечь внимание к элегии Понтано, начинающейся с "Harmosyne jacet hic" в *Tumuli*, lib. ii. (*Joannis Joviani Pontani Amorum Libri u др.*, Aldus, 1518, стр. 87).

[254] В *Прозе* xi. он упоминает вазу, расписанную "Падоано Мантеней, артефакт совра тутти гли альтри аккорто эд иннегнозиссимо".

[255] *Проза* iii.

[256] *Проза* iv.

[257] *Проза* iv.

[258] *Там же*.

[259] *Проза* против

[260] *Проза* х.

[261] *Там же*.

[262] *Проза* viii.

[263] *Там же*.

[264] Даже в этом Сидни пытался следовать за ним, с эффектом, неуклюжесть которого могут себе представить только те, кто читал его английскую терцу с тройными рифмами *terza rima*.

[265] *Egloga* vii.

[266] В моей главе о латинской поэзии в "*Возрождении обучения*" Я намеренно опустил более чем общее упоминание эротических стихов Понтано, намереваясь рассмотреть их позже, когда возникнет необходимость обсудить вклад неаполитанцев в итальянскую литературу. Тексты песен и элегии, к которым я сейчас обращаюсь, находятся в двух томах *Оперы Понтани*, изданных Альдусом в 1513 и 1518 годах. Эти тома я процитирую вместе, используя второстепенные названия *Amorum*, *Hendecasyllabi* так далее, и упоминая страницу. Я сожалею, что передо мной нет единого издания его латинской поэзии (если таковая действительно существует, в чем я сомневаюсь).

[267] Фанния - самая привлекательная из этих женщин. См. *Amorum*, lib. i. стр. 4, 5, 13. Стелла, героиня "*Эридани*", тронута с большей деликатностью. Синнама, похоже, была девушкой из народа. Понтано заимствует для нее язык популярной поэзии (*Amorum*, i. 19).

Ipsa tibi dicat, mea lux, mea vita, meus flos,  
Liliolumque meum, basiolumque meum.  
Carior et gemmis, et caro carior auro,  
Tu rosa, tu violæ, tu mihi lævis onyx.

[268] Среди самых трогательных его элегических стихотворений - плач, адресованный его покойной жене по поводу смерти их сына Луция, *Эриданорум*, lib. ii. стр. 134. Коллекция эпитафий под названием *Tumuli* свидетельствует о глубине и искренности его скорби по умершим, о всеобъемлющем сочувствии, которое он испытывал к человеческому горю. Очень оригинальная серия колыбельных, озаглавленная *Næniæ*, иллюстрирует теплоту его отцовских чувств. Детская никогда ни до, ни после этого не прославлялась с таким буйством фантазии — и в чистейших овидианских элегиях! Однако могут возразить, что в этих песнях слишком много говорится о кормилицах.

[269] Понтано обожает Эпиталамии и фотографии радостей брака. Смотрите серию элегий на Стеллу, *Eridanorum*, lib. i. стр. 108, 111, 113, 115; поздравление, адресованное Альфонсо, герцогу Калабрийскому, *Hendecasyllaborum*, lib. i. стр. 194; и два из многих эпиталамиальных гимна, *Hendec.* lib. i. стр. 195; *Lepidina* Ромпа 7, стр. 172, с повторяющимся "Dicimus o hymentae Ио гименей, гименей". Чувственность этих композиций будет слишком откровенной и насыщенной для сдержанного вкуса; но в них нет ничего сверхчеловеческого.

[270] *Гендекасилллаборум*, библиотека i. и ii. стр. 186-218. Если один из этих текстов следует выбрать из остальных, я должен указать на "Invitantur pueri et puellæ ad audiendum Charitas", стр. 209. Она начинается словами "Ad myrtum juvenes venite, мирти".

[271] О таких проблесках реальной жизни см. *Лепидина*, стр. 160-174, в которой мужчина и женщина из Неаполя рассуждают о своей первой любви и браке. Эклоги изобилуют подобным материалом.

[272] *Лепидина*, стр. 168. Капимонтиуса легко узнать как Капо ди Монте.

[273] См. *De Hortis Hesperidum*, стр. 139, и *Amorum*, lib. ii. стр. 33.

[274] *Против Лирики*, стр. 91-94.

[275] Смотрите, например, элегию "De Venere lavante se in Eridano et quiescente", *Erid.* lib. i. стр. 118.

[276] О супружеской любви, lib. i. стр. 35. "Иди сюда и обвяжи миртом свои сияющие волосы! О, сюда, Элегия, с распущенными локонами! Прими новую форму роскошной грации, и пусть твое свободное одеяние развеивается к твоим белоснежным ногам. И где бы ты ни был, вдыхай арабский нард и нежнейший аромат ассирийских мазей. Позволь Милостивым девушкам, твоим подопечным, прийти с тобой и насладиться танцами, сотканными с непривычным искусством. Ты в его ранние годы обучал мальчика Венеры и наставлял его в своих знаниях. Поэтому Киферея дарует тебе вечную молодость, чтобы никогда не ослабевала твоя красота. Тогда подойди сюда и возьми, о богиня, свою лиру, но с нежным пером, и перебирая мягкие струны, издай нежный звук. Нет, ты сам пробовал новые удовольствия и знаешь сладкие кражи любовников, совершаемые на луговой траве. Ибо говорят, что, странствуя однажды по Умбрии, моей родине, ты прилег у озер с жидкостью Клитумна; и там увидел юношу, и души не чаял в нем, пока он плавал, и страстно желал заключить его в свои объятия. Что делаешь ты, прекрасный мальчик, под распутными волнами? Эти поля лучше подходят для твоих радостей! Здесь ты можешь сплести фиолетовый венок и вплести в свои желтые волосы цветы самых разных оттенков! Здесь ты можешь спать в прохладной тени и дать отдых своему телу на зеленой земле! Здесь присоединяйся к танцам дриад, и прыгай по траве, и двигай своими гибкими конечностями под нежную музыку! Юноша, воспламененный этим и жаждущий красоты и легкой песни, которыми ты пленяешь богов, был с тобой среди ив, под увитым виноградом вьязом, соединил свои белые конечности на травянистом ложе, и оба наслаждались блаженством любви".

[277] Я буду подробно ссылаться только на элегию, озаглавленную "Lætatur in villa et horis suis constitutis" (*De Amore Conjugali*, lib. ii. стр. 52). Две книги *De Hortis Hesperidum* (Aldus, 1513, стр. 138-159) составляют типичное дидактическое стихотворение.

[278] Она была напечатана в 1486 году.

[279] См. *Поэзию Волгари на латыни Конте Б. Кастильоне* (Рим, 1760), стр. 7-26.

[280] Сделать это было бы почти невозможно в меньших пределах, чем в объемистом томе. Любой, кто желает составить представление о множестве пасторальных пьес, написанных и напечатанных в Италии, может обратиться к каталогам. Передо мной один список, который я не считаю полным, в "*Итальянском театре*", том x. Он занимает двадцать семь страниц,

напечатанных мелким шрифтом, и посвящен исключительно сельским сценам реальной жизни. Аркадские маски и пьесы опущены. МутиNELли в *"Анналах Урбани ди Венеция"*, стр. 541, приводит список представлений, которые давались на банкетах Дожей между 1574 и 1605 годами. Подавляющее большинство из них - пасторальные; и заметно, что с годами пасторали вытесняют из поля зрения все другие формы драматургии.

[281] См. Выше, *часть i.*, стр. 381, 382.

[282] О Берни см. Небольшое издание Барберы, Флоренция, 1863. Посвящается Буонарроти, изданию Лемонье в двух томах, 1860 год.

[283] Смотрите *"Поэзию пасторали и рустикали"* (Милан, *Итальянская классика*, 1808), где представлена довольно представительная коллекция этих авторов.

[284] О многих сонетах Мольцы, посвященных этой женщине и ее смерти, см., в частности, № схі. схіі.

[285] В главе, посвященной бурлескной поэзии, мне придется обосновать это замечание.

[286] См. *Возрождение обучения*, стр. 488.

[287] Лучшая жизнь Мольцы написана Пьерантонио Серасси, Бергамо, 1747 год. Она переиздана вместе с итальянскими стихами Мольцы в серии *"Итальянские классики"*, 1808.

[288]

Десять яблок из чистого золота, избранных и редких,  
Которые были приготовлены для тебя и источали нежнейший аромат,  
Подобный тому, которым часто дышит твоя прекрасная  
грудь, откуда питается Любовь,  
Смиренно предлагаю я; и если тебе не все равно,  
Завтра с рассветом Я пройду по тем полям,  
Мое великое желание немного отблагодарить тебя,  
Сорвав еще десять для твоего удовольствия.

Также оливковая чаша, в которой все еще держится  
Тот чистый аромат, который она позаимствовала у токарного станка,  
Где посреди всего этого прекрасный юноша, губящий себя,  
Проводит день и с такой горестной яростью  
Ведет свою машину, что до самого глубокого источника  
Горят реки и скорее горят травы;  
Ах, глупец, который не знал, как проложить свой путь,  
Ни по этому совету оставаться верным и мудрым!

[289]

Белый плющ с бледными щитками украшает для тебя  
Эту пещеру, и толстыми складками бессмертника  
Золочит свод, который он так любовно оттеняет;  
Здесь, утопая в зеленой траве, раскинувшейся вокруг,

Ты отбросишь тяжкие мысли и без фантазий  
Широко расправишь свою юбку из светлых лазурных красок,  
И в целебном воздухе, витающем на холме,  
Пожелаешь сладкого успокаивающего сна, защищенного от болезней.

[290]

Ее колышущееся одеяние, для ветров добыча,  
Развевается назад легкими развевающимися локонами;  
Быстрее воздуха или стрелы, не останавливаясь,  
Она сквозь благоухающий лес продолжает свой полет;  
Затем, не обращая внимания на промедление, направляется к руслу реки,  
Став еще прекраснее от испуга;  
Аристей, лесная красавица, тоже Тянется,  
И, кажется, его руки в ее волосах.

Трижды он протягивал правую руку, чтобы сжать  
пышность ее кудрей, которые манили его;  
трижды один только ветер обманывал его хватку,  
оставляя его презираемым, со всеми его несостоявшимися надеждами;  
Но даже тот тяжелый труд, который заставил его упасть в обморок и задыхаться,  
Не смог отвратить его от непривычной цели;  
Более того, все это время, чем больше он тратит сил,  
Тем больше он торопится следовать намеченному курсу.

[291] *Возрождение обучения*, глава. viii.

[292] *Там же*. стр. 453-463.

[293]

Tu vero nate ingentes accingere ad orsus  
Et mecum illustres cœli spatiare per oras,  
Namque aderit tibi Mercurius, cui cœlifer Atlas  
Est avus, et notas puerum puer instruet artes.  
Ed. Альдус (1513), стр. 2.

[294] *Там же*. стр. 138.

[295] См. *Возрождение обучения*, стр. 471-481, чтобы узнать о *Poetica*, *Bombyces*, *Scacchia* и *сифилисе*.

[296] См. "*Джанджорджо Триссино*" *Морсолина* (Виченца, 1878), стр. 92.

[297] *Там же*. стр. 245.

[298] См. *Версию и прозу Луиджи Аламани*, 2 тома., Лемонье, Флоренция, 1859. Настоящему изданию предшествует *Жизнеописание*, написанное Пьетро Раффаэлли.

[299] *Указ. соч.* т. ii, стр. 210. Это вступление к книге i.



[300] "Но что это за земля, где сейчас, о славный Франциск, земледелец может таким образом наслаждаться своими трудами с радостью и спокойствием в мире? Не прекрасное гнездо, от которого я живу так далеко; нет, не моя Италия! У нее с тех пор, как твои прапорщики, могущественный король, покинули ее, не было ничего, кроме слез и войны. Ее возделанные поля превратились в дикие леса, логово зверей, оставленные беззаконным людям. Скотовод или пастушка вряд ли могут жить в безопасности в городе под мантией своего хозяина; ибо те, кто должен защищать их, делают деревенских жителей своей добычей.... Позволь итальянскому земледельцу улететь далеко от своего собственного дома, пересечь альпийский барьер, прикоснуться к груди Галлии, отдохни, великий повелитель, под крыльями твоей империи! И хотя у него не будет такого теплого солнца, такого ясного неба, как он привык иметь; хотя он не будет смотреть на те зеленые тосканские холмы, где Паллада и Помона устроили свое прекраснейшее жилище; хотя он не увидит тех апельсиновых, лавровых, миртовых рощ, которые покрывают склоны Партенопы; хотя он будет тщетно искать берега и волны Гарда и сотни других озер; тень, благоухание и приятные утесы, которые окружает и омывает смеющееся море Лигурии; обширные равнины и зеленые луга, которые цветут под водой. воды По, Адды и Тичино; и все же он увидит радостные поля и просторы, простирающиеся слишком далеко, чтобы за ними можно было уследить!"

[301] Том i. стр. 251. Это конец третьей сатиры. "Тот, кто видел по-настоящему, понял бы, что ты сам навлекаешь на себя большее бесчестие, чем твой Мартин Лютер, и более тяжелое бремя тоже. Не Германия, нет, но лень и вино, алчность, честолюбие, чувственность и обжорство приводят тебя к твоему уже близкому концу. Это говорю не я, не только Франция и даже не Испания, но и вся Италия, которая считает тебя школой ереси и порока. Тот, кто этому не верит, пусть спросит об Урбино, Ферраре, Медведе и Колонне, Маршах и Романье, а еще больше о той, кто плачет, потому что ты заставляешь ее служить, которая когда-то была повелительницей народов".

[302] *Диалоги Мессера Спероне* (Альдус, Венеция, 1542), стр. 146. Отрывок взят из диалога о риторике. Я постарался сохранить положения первоначальных периодов.

[303] Трифон Габриэлли был венецианцем, прославившимся своей безупречной моралью не меньше, чем ученостью. Он получил эпитет Сократа своего времени и умер в 1549 году. Его личное влияние, по-видимому, было очень велико. Бембо часто и уважительное упоминание о нем в своих письмах, и в *giasono* де Норес написал великолепный панегирик о нем в предисловии к своему комментарию на Горация в *Ars Poetica*, которую он исповедовал производные устно из Венеции.

[304] Спероне вероятно, намекает на строительство, как *Minerbi* словарный запас слов, используемых Боккаччо (Венеция, 1535); Луна *Vocabolario Ди Чинкве Мила vocaboli тоски-дель-Фуриозо Петрарка Боккаччо электронной Данте* (Неаполь, 1536); Accarigi словарь для Боккаччо право *Ricchezze della lingua volgare* (Венеция, 1543); и так далее.

[305] Следует упомянуть, что отрывок, который я перефразировал, вложен в уста Антонио Броккардо, венецианского поэта, чьи *Стихи* были опубликованы в 1538 году. Он атаковал работы Бембо и вызвал на себя такую бурю ярости педантов Падуи и Венеции, что слег в постель и умер от горя.

[306] Трудность хорошо изложена одним из собеседников в диалоге Кастильоне с придворным (изд. Lemonnier, p. 41): "Oltre a questo, le consuetudini sono molto varie, nè è città nobile in Italia che non abbia diversa maniera di parlar da tutte l'altre. Però non vi restringendo voi a dichiarar qual sia la migliore, potrebbe l'uomo attaccarsi alla bergamasca così come alla fiorentina." Messer Federigo Fregoso of Genoa is speaking, and he draws the conclusion which practically triumphed in Italy: "Parmi adunque, che a chi vuol fuggir ogni dubio ed esser ben sicuro, sia necessario proporsi ad imitar uno, il quale di consentimento di tutti sia estimado buono ... e questo (nel volgar dico), non penso che abbia da esser altro che il Petrarca e 'l Boccaccio; e chi da questi dui si discosta va tentoni, come chi cammina per le tenebre e spesso erra la strada."

[307] В знаменитом отрывке из "*Фуриозо*", где Ариосто произносит хвалебную речь поэтам своего времени, он упоминает Бембо таким образом (*Orl. Fur.* xlv. 15).

Pietro

Bembo, che 'l puro e dolce idioma nostro,  
Levato fuor del volgar uso tetro,  
Quale esser dee, ci ha co 'l suo esempio mostro.

[308] Смотрите элегию Бембо о Полициано, цитируемую мной в "*Возрождении обучения*", стр. 484.

[309] См. *Возрождение обучения*, стр. 506, о переносе стипендии в Ломбардию.

[310] Смотрите латинские двусложные цитаты, процитированные мной в "*Возрождении обучения*", стр. 415, и защиту итальянского языка в трактате "*Della volgare Lingua*" (Бембо, *Опера*, Милан, *Класс. Это.* х. 28). Кардуччи в своем эссе "*Латинская поэзия Людовико Ариосто*", стр. 179-181, приводит несколько интересных замечаний об обращении Эрколе Строщи к вульгарному языку.

[311] См. *Возрождение обучения*, стр. 410-415, 481-485.

[312] *Опера Кардинале Бембо* (*Класс. Ит.* Милан, 1808, т. х.).

[313] Смотрите его латинский трактат *О подражании*. Оно оформлено в виде послания.

[314] См. Паницци, *Биокардо эд Ариосто*, vi. lxxxi.

[315] Сонет xxxvi. из его собрания стихотворений.

[316] Мое издание состоит из четырех томов, Гуальтеро Скотто, Винегия, MDLII. Они собраны с обильными дополнениями в "*Итальянских классиках*".

[317] Будет невозможно сделать больше, чем дать общую ссылку на огромное количество итальянских букв, напечатанных в шестнадцатом веке. Поэтому я должен ограничиться здесь упоминанием собраний сочинений Ла Каса, Каро, Бернардо и Торквато Тассо, Аретино, Гвидиччони, а также сборников, опубликованных под названиями "*Письмо синьора Пьетро Аретино*", "*Разнообразное письмо*" в трех книгах (Альдус, 1567) и "*Письмо Тредичи Уомини Иллюстри*" (Венеция, 1554).

[318] *Письмо*, ред. цит. по. том iv. стр. 1-31.

[319] Другое письмо, датированное Венецией 1 августа 1504 года, содержит более подробные сведения об этом горячо любимом брате.

[320] *Il Cortegiano* (изд. Лемонье, Флоренция, 1854), стр. 296-303. Я уже довольно подробно говорил об этом эссе в "*Эре деспотов*", стр. 183-190, и описал основные события из жизни Кастильоне в "*Возрождении обучения*", стр. 418-422. О его латинских стихотворениях см. *ib.* стр. 490-497.

[321] Ред. цит. по. стр. 39-53.

[322] Стиль Ариосто формировался именно на этих принципах.

[323] Предисловие к *Кортегиано* можно сравнить с этим отрывком. Когда она появилась, критики жаловались, что Кастильоне не подражал Боккаччо. Его ответ отмечен здравым смыслом и мужской логикой: см. стр. 3, 4. Вместе с Кастильоне Аретино объединил усилия, хулиган и джентльмен, в этом вопросе восстания против пуристов. Смотрите главу в этом томе, посвященную Аретино.

[324] "Эрколано" или языковой диалог Варчи; "Языковой диалог" Спероне; "Чезано" Клаудио Толommeи; "Битва" Джироламо Муцио.. [324] "Эрколано" Варчи.

[325] Варчи назвал это *Фиорентиной*, Толommeи и Сальвиати *Тосканой*, Баргалли *Сенезе*, Триссино и Муцио *Итальяна*. Кастильоне и Бембо сошлись во мнении, что стремятся к итальянскому, а не к чисто тосканскому, но разошлись в предложенном ими методе культивирования стиля. Бембо предпочитал называть этот язык *волгаре*, поскольку он был общим достоянием *волго*. Кастильоне предложил название *Cortigiana*, поскольку оно было уточнено и урегулировано судебным порядком. И все же Кастильоне был более либеральнее, чем Бембо, в признании притязаний местных диалектов.

[326] Список комментаторов Петрарки в этот период см. Тирабоски, lib. iii. cap. iii., раздел 1. Здравый смысл наконец нашел саркастическое выражение у Тассони.

[327] См. *Возрождение обучения*, стр. 365-368.

[328] Квирино упоминается как "легитимный, seu forsitan legitimandum" в завещании Ла Каса (*Opp.* Венеция, Пазинелли, 1752, том i, стр. lxxvii.). Исходя из его имени и возраста на момент смерти Ла Каса, нам, возможно, следует отнести этот плод его любви к венецианскому периоду его жизни и его близость с семьей Квирино. Его биограф Казотти говорит, что он ничего не узнал об имени матери (*loc. cit.* стр. lxxiii.).

[329] Ла Каса получил специальную комиссию в Венеции в 1546 году для судебного преследования Пьера Паоло Верджерио за ересь. Когда Верджерио отправился в изгнание, он сделал все возможное, чтобы очернить характер Ла Каса, и использовал свои труды, чтобы показать нарисованную им в протестантских кругах картину церковного распутства. Вся тема исключения Ла Каса из колледжа рассматривается его редактором Казотти (*Opp.* vol. 1. pp. xlv.-xlvi.). То, что епископ Беневенто был задел за живое инвективами Верджерио, видно из его жестокого ответа "*Adversus Paulum Vergerium*" (*Opp.* iii. 103) и в двухсложных "*Ad Germanos*" (*Opp.* i. 295), в обоих из которых обсуждается *Форно* и попытка извиниться за это.

[330] *Орр.* том i. стр. 237-306. Говорят, что Галатео был неким Галеаццо Флоримонте из Сессы.

[331] Том ii. венецианского издания, 1752.

[332] Возьмем, к примеру, этот отрывок из комплиментарного сонета (№ 40, том i, стр. 70):

O tempestosa, o torbida procella,  
Che 'n mar sì crudo la mia vita giri!  
Donna amar, ch'Amor odia e i suoi desiri,  
Che sdegno e feritate onor appella.

Или вот начало сонета о Придворных почестях (№ 26):

Mentre fra valli paludose ed ime  
Ritengon me larve turbate, e mostri,  
Che tra le gemme, lasso, e l'auro, e gli ostri  
Copron venen, che 'l cor mi roda e lima.

Или это из *канцоны* о его любви (№ 2):

Qual chiuso albergo in solitario bosco  
Pien di sospetto suol pregar talora  
Corrier di notte traviato e lasso;  
Tal io per entro il tuo dubbioso, e fosco.  
E duro calle, Amor, corro e trapasso.

[333] Сонет 58, том i. 154.

[334] № 52, *ib.* стр. 136.

[335] *Канцона* 4, *ib.* стр. 102.

[336] Сонеты 8, 26, 40. *ib.* стр. 12, 39, 70; *Канцона* 2, *ib.* стр. 79.

[337] Они являются номерами. 58, 50, 25, 26, 8. Шестую, посвященную ревности, можно сравнить с работой Саннадзаро, приведенной выше, [стр. 200](#).

[338] Ла Каса, *Канцона* 4 (*Орр.* i. 151).

[339] *Де Поэтис*, Номер ii.

[340] *Опера Мессера Дж. Гидиччиони* (Флоренция, Барбера, 1867), том i, стр. 12.

[341] Мы могли бы сопоставить "причитания" Гвидиччиони с несколькими отрывками из латинских элегий того периода и с некоторыми более малоизвестными сочинениями итальянских поэтов. Смотрите, например, выдержки из "Каритео Неаполитанского", "Тибальдео Феррарского" и "Каммелли Пистойского" о прохождении Карла VIII. quoted by Carducci, *Delle Poesie Latine di Ludovico Ariosto*, pp. 83-86. Но самым трогательным выражением сочувствия к бедствию Италии является внезапное молчание Боярдо посреди песни *Орландо*. См. выше, [часть i. стр. 463](#).

[342] Смотрите, например, "Донна, достойная моего окаменения" и "В голосе моего преобразования" или "Эран, ты успокоился, а я остался с тобой".

[343] Смотрите "Карло Квинто фу квести"; "Нелл'аппарар дель джорно"; и "Вените все омбре гран-джильи д'оро".

[344] Среди самых оживленных ракет, использованных в этой перепалке, - "Саттарелли" Бронзино, недавно переизданный Романьоли, Болонья, 1863.

[345] Альбериго Лонго на самом деле был убит в 1555 году, а слуга Кастельветро предстал перед судом за это преступление. Но он был оправдан. Каро, со своей стороны, дал повод для наихудших слухов, написав в мае 1560 года Варчи: "И кредо всего, что касается сфорцато и финирлы, в огнях альтра виа, и мести за че вуоле". См. Тирабоцци, часть 3, глава iii. глава 3, с. 13.

[346] Идентичность мужского и женского образования в Италии является важной чертой этой эпохи. История школы Витторино да Фельтре в Мантуе, рассказанная его биографом Росмини, дает ценную информацию по этому вопросу. Студенты могут проконсультироваться с Буркхардтом, *Культура Возрождения*, раздел 5, изд. 2, стр. 312; Грегоровиус, *Луcretia Борджиа*, книга i. раздел 4; Яничек, *Общество Возрождения*, лекция 3.

[347] См. Вульгата, Быт. ii. 23: "Нæс vocabitur Virago" и т.д.

[348] В редком трактате под названием "*Тарифа путтане*" и др. Туллия д'Арагона занесена в каталог венецианских куртизанок. См. Пассано, *Новелли взаправду*, стр. 118.

[349] См. *Возрождение обучения*, стр. 375.

[350] Ринальдо Корсо, цитируемый Тирабоски.

[351] См. *Рикорди В редакции Джероламо Мороне*, публикация имени К. Туллио Дандоло, Милан, 1855.

[352] Самые последние исследования скорее подтверждают традицию лютеранских пристрастий Виттории. См. "*Витторию Колонну*" Джузеппе Кампори (Модена, 1878) и прекрасную статью Эрнесто Мази о ней в "*Рассенья Сеттиманале*" от 29 января 1879 года. Книга Карла Бенрата "*Закон об итальянских реформациях*" (Бонн, 1876) является ценным вкладом в историю лютеранства на Юге.

[353] Весь документ можно увидеть в *Историческом архиве*, новый том, часть 2, стр. 139, или в "Жизни Микеланджело" братьев Гримм.

[354] Первые строки вступительного сонета строго соответствуют действительности:

Scrivo sol per sfogar l'interna doglia,  
Di che si pasce il cor, ch'altro non vole,  
E non per giunger lume al mio bel sole,  
Che lasciò in terra sì onorata spoglia.

[355] Последний биограф Виттории Колонна, Дж. Кампори, показал, что ее муж ни в коем случае не был верен своим брачным обетам.

[356] Завершение двадцать второго сонета трогательно из-за его намека на прошлое. У Виттории не было детей.

Sterili i corpi fur, l'alme feconde,  
Chè il suo valor lasciò raggio sì chiaro,  
Che sarà lume ancor del nome mio.  
Se d'altre grazie mi fu il ciel avaro,  
E se il mio caro ben morte m'asconde,  
Pur con lui vivo; ed è quanto disio.

[357] См., например, *Rime Varie*, Sonetto li. и lxxi. xc.

[358] Это № 31 сорта "Иней" (Флоренция, Барбера, 1860).

[359] Однако во вступительном сонете есть эти уродливые *концетти*:

I santi chiodi ormai sian le mie penne,  
E puro inchiostro il prezioso sangue;  
Purgata carta il sacro corpo esangue,  
Sì ch'io scriva nel cor quel ch'ei sostenne.

[360] *Святой иней*, 119, 120, 86, 87.

[361] *Там же*. 75, 80, 81.

[362] Краткий отчет о *инее* Микеланджело см. *Изобразительное искусство*, Приложение ii.; также введение к моему переводу сонетов, *Сонеты Микеланджело Буонарроти и Томмазо Кампанеллы*, Смит и Элдер, 1878.

[363] *Лециони* Варчи и Гуидиччи будут найдены в издании *Rime*.

[364] Я использую жизнеописание, помещенное Дж. Кампори в его *Письме к Бернардо Тассо* (Болонья, Романьоли, 1869).

[365] к *Amadigi* была напечатана Giolito в Венеции в 1560 году под авторский надзор. Книга представляет собой великолепный образец витиеватой типографии.

[366] Помимо *Амадиги*, Бернардо Тассо сочинил вторую повествовательную поэму "*Флориданте*", которую его сын Торквато подретушировал и опубликовал в Мантуе в 1587 году.

[367] "*Джанджорджо Триссино*" Бернардо Морсолина (Виченца, 1878) - обширная биография и тщательное изучение времен этого поэта.

[368] Франческо умер в 1514 году.

[369] См. выше, [стр. 126-128](#).

[370] См. Morsolin, *op. cit.*, стр. 360, решительное заявление самого Триссино о том, что его услуги были неоплаченными. *Там же*. стр. 344, список персонажей, которым он сделал комплимент.

[371] *Там же*. стр. 323.



[372] Там же. стр. 219-235.

[373] Там же. стр. 301.

[374] Указ. соч. стр. 366.

[375] Указ. соч. стр. 385.

[376] Там же. стр. 413.

[377] Там же. стр. 414.

[378] Полностью это экстраординарное продолжение биографии Триссино будет с интересом прочитано в последней главе монографии синьора Морсолина. Это оставляет у меня впечатление, что Джулио, хотя и был непростительно вспыльчивым и, возможно, столь же плохо вел себя в личной жизни, как утверждали его враги, стал жертвой почти дьявольского преследования.

[379] См. Morsolin, указ. соч., стр. 197. Это устройство было запечатлено еще в 1529 году на книгах, изданных для Триссино в Вероне Джаниколо из Брешии.

[380] "Поэтика" была напечатана в 1529 году, но написана несколькими годами ранее.

[381] Его грамматические и орфографические трактаты были опубликованы под названиями *Epistola a Clemente VII.*, *Grammatichetta*, *Dialogo Castellano*, *Dubbi Grammaticali*. Фиренцуола сделал новые письма Триссино знаменитыми и смешными благодаря написанным на них бурлескным сонетам.

[382] Виченца, Толмео Джаниколо, 1529.

[383] Девять книг были впервые напечатаны в Риме в 1547 году Валерио и Луиджи Доричи. Все собрание, состоящее из двадцати семи книг, было опубликовано в Венеции в 1548 году Толмео Джаниколо из Брешии. Этот Джаниколо был любимым издателем Триссино.

[384] Смотрите Мадригалы в *Бурлескной опере*, том iii. стр. 36-38.

[385] Там же. стр. 290.

[386] В *Мас.* хх. (стр. 152 Мантуанского издания, 1771) он мрачно намекает на этот эпизод своей юности, где он заставляет разоблаченную ведьму воскликнуть:

Nocentina vocor magicis tam dedita chartis,  
Decepique mea juvenem cum fraude Folengum.

[387] Я не могу найти достаточных подтверждений истории о том, что у Фоленго был учитель грамматики по имени Кокайус, у которого он позаимствовал часть своего псевдонима. Объяснение, данное его мантуанским редактором, которое я принял в тексте, кажется более вероятным. *Sosá* на мантуанском диалекте означает пробку от бутылки; а фраза *ch'al fà di sosá* используется для обозначения какой-то экстравагантной нелепости или грубой ошибки.

[388] Судя по многим отрывкам из его *Маккаронии*, есть веские основания полагать, что его раскаяние было искренним. Здесь я могу воспользоваться случаем, чтобы заметить, что, хотя

его стихи в высшей степени грубы, их моральный тон не является вредным для здоровья. Он никогда не делает непристойность или порок привлекательными.

[389] Часть сатиры Фоленго направлена против пуристов. См. Песнь I. 7-9. Он признает себя ломбардцем и пожимает плечами в ответ на их торжественную критику:

Non però, se non nacqui Tosco, i' piango;  
Chè ancora il ciacco gode nel suo fango.

На упрек "ломбардца, поедающего репу" он отвечает: "тосканский болтун". Сравните vi. 1, 2 в его собственном стиле:

Oscuri sensi ed affettate rime,  
Qual'è chi dica mai compor Limerno?

[390] Первая строка элегии, помещенная в издании 1526 года, звучит так:

Mensibus istud opus tribus *indignatio fecit*.

Фоленго ставит перед собой сатирическую цель. Я использую издание Молини, Лондра, 1775 год.

[391] Смотрите выше [Часть i. стр. 455](#), чтобы убедиться, что Полициано был настоящим автором "*Морганте Маджоре*".

[392] Песнь i. 64, 65; ii. 1-4:

Ed io dico ch'Amor è un bardassola  
Più che sua madre non fu mai puttana, etc.

У Фоленго, конечно, есть любовница, к которой он обращается в соответствующие моменты своего повествования. *Этамиа дива Каритунга* является карикатурой на модную Лауру. Смотрите ст. 1, 2:

O donna mia, ch'hai gli occhi, ch'hai l'orecchie,  
Quelli di pipistrel, queste di bracco, etc.

[393] Песнь ii. 9-42.

[394] Песнь vi. 40-46. Я поместил перевод этого отрывка в [Приложении](#) к этой главе.

[395] Песнь v. 56-58. Презрение к деревенским жителям кажется незатронутым.

[396] Песнь vi. 55-57. Этот отрывок является карикатурой на пародийное описание Последнего дня Пульчи. См. Выше [Часть i. стр. 449](#). Ненависть Фоленго к чужеземцам, пожиравшим Италию, очевидна здесь, как и в i. 43, ii. 4, 59. Но в его брани или сетованиях нет силы.

L'Italia non più Italia appello,  
Ma d'ogni strana gente un bel bordello....

Che 'l cancro mangiasse il Taliano,

Il quale, o ricco, o povero che sia,  
Desidra in nostre stanze il Tramontano....

Chè se non fosser le gran parti in quella,  
Dominerebbe il mondo Italia bella.

[397]

Ибо, воистину, в тот самый ужасный день,  
Когда в Долине Иосафата  
прозвучит труба и затрепещет этот глиняный шар,  
И мертвецы, содрогаясь, покинут там свои могилы,  
Говорю я, не будет найдено ни колодца, ни сточной канавы, ни отхожего места,  
которые, пока ангелы ревут свое "рат-та-та",  
Не извергнут своих испанцев, французов, швейцарцев,  
немцев и негодяев всех существующих рас.  
Тогда мы увидим чудесный спор,  
Когда они друг с другом спорят, кость за кость;  
Один хватает за руку, другой за кисть, за ногу;  
Приходит тот, кто говорит: "Это не твое, ты, псих!"  
"Это мое!" "Это не так!" В то время как многие конечности животных,  
соединенные с их человеческими телами, будут показаны,  
головы мула, ноги быка, круп и уши ослов,  
Поскольку жизнь каждого человека на земле соответствует его духовным классам.

[398] Песнь vi. 8-11:

Quì nacque Orlando, l'inclito Barone;  
Quì nacque Orlando, Senator Romano, etc.

[399] Песнь vii. 61-65.

[400] На достаточно веских основаниях он был идентифицирован с Игнацио Скуарчиалупо, настоятелем монастыря Фоленго. В "*Маккарони*" этот пародийный персонаж вновь появляется как содержатель таверны в аду, который кормит голодные души самыми отвратительными остатками падали и паразитов (Книга xxiii. стр. 217). В портрете Гриффаросто достаточно злобы, чтобы оправдать предположение, что Фоленго имел в виду удовлетворение личной жажды мести.

[401] В игре со словом *язык* есть выпад в сторону пуристов.

[402] Песнь viii. 23-32.

[403] Песнь viii. 73-84. Этот отрывок я также перевел и поместил в [Приложении](#) к этой главе, где собраны вместе основные лютеранские высказывания поэтов-бурлесков.

[404] В дополнение к восьмой песни для этого списка я использовал iii. 4, 20; iv. 13; vi. 44.

[405] Самодовольное принятие Лео Х. *Мандраголы* доказывает это.

[406] Любопытная история Джулио Триссино, рассказанная Бернардо Морсолином в последних главах его книги "*Джанджорджо Триссино*" (Виченца, 1878), раскрывает образ жизни людей, принявших лютеранство в Италии в шестнадцатом веке. См. выше, [стр. 304](#). Я поддерживаю приведенные выше замечания ниже в этой главе ссылкой на лютеранские взгляды Берни.

[407] Политические и церковные сатиры, известные в Англии как работы Уолтера Мейпса, изобилуют псевдомаккароническими пассажами. Сравните Du Ménil, *Популярные латинские поэзии, предшествующие зиме*, стр. 142 и др., Чтобы найти другие образцы неразвитой маккаронской поэзии средневековья.

[408] Тем, кому интересно продолжить изучение этого предмета, следует ознакомиться с двумя исчерпывающими работами Октава Делепьера, "*Макаронеана*" (Париж, 1852) и "*Макаронеана Андра*" (Лондон, Трюбнер, 1862). Эти две публикации содержат историю маккаронского стиха с перепечатками наиболее редких стихотворений в этом стиле. Во втором приведены лучшие тексты Одасси, Фоссы и *Вирджилианы*. "*Маккерони Чинкве Поэты Итальяни*" (Милан, Даэлли, 1864) - полезная небольшая книга, поскольку в ней воспроизводятся коллекции Делепьера в дешевой и удобной форме. Из-за неопределенности, присущей написанию этого слова, я принял форму *маккаронический*.

[409] Возьмем один пример из вступления к стихотворениям Одасси (*Мак. Андр.* стр. 63):

O putanarum putanissima, vacca vaccarum,  
O potifarum potissima pota potaza ...  
Tu Phrosina mihi foveas, mea sola voluptas;  
Nulla mihi poterit melius succurrere Musa,  
Nullus Apollo magis.

[410] Книга была впервые напечатана в Виченце. Копия, которую я изучал, является флорентийским изданием 1574 года. Стихи Скрофы, отдельно взятые из сборника, можно найти в *Итальянском парнасо*, том xxv.

[411] *Указ. соч.* стр. 23.

[412] Бернардино Скардеоне в своей работе "*О древнем городе Патавы*" и др. (Basileae, 1560), говорит об Одасси как об изобретателе маккаронской поэзии: "адинвенит эним primus ridiculum carminis genus, nunquam prius a quopiam excogitatum, quod Macaronæum nuncupavit, multis farcitum salibus, et satyrica mordacitate respersum". Он добавляет, что Одасси на смертном одре пожелал, чтобы книга была сожжена. Несмотря на это желание, при жизни Скардеоне ее часто переиздавали.

[413] С большим сожалением я опускаю Бертапалию, шарлатана — портрет, выполненный с неподражаемой живостью. Изучающие итальянскую жизнь во всех ее мельчайших подробностях должны обратиться к нему. *Мас. Андр.* стр. 68-71.

[414] *Там же.* стр. 71. Я изменил орфографию и пунктуацию.

[415]

Cognosces in me quantum tua numina possunt,  
Quæque tua veniunt stilantia carmina pota.

[416] Этого анонимного поэта по-разному отождествляли с Одасси и с Фоссой Кремонской. Частое использование падуанских идиом, по-видимому, указывает на падуанского, а не кремонского автора; и хотя нет авторитетных оснований для отнесения стихотворения к Одасси, оно достаточно напоминает его стиль, чтобы сделать гипотезу о его авторстве очень правдоподобной. Имя героя, Вигонса, вероятно, является итальянским *Bigoncia*, что в каком-то смысле означало кафедру или читальный стол, в обычном смысле - ванну.

[417] Даэлли, *Маккерони ди Чинкве Поэти Итальяни* (Милан, 1864), стр. 50; ср. *Мак. Андр.* стр. 19.

[418] Даэлли, указ. соч. стр. 52, 54.

[419] Там же. стр. 112; *Мак. Андра*, стр. 32.

[420] "Композиционная ямка в вене патавио" (*Мак. Андра*, стр. 39).

[421] Кто-то говорит:

Cum nos Astenses reputemur undique Galli.

[422] Смотрите отрывок, начинающийся "O Longobardi frapatores" и заканчивающийся этими строками:

Tunc baratasti Gallorum nobile nomen  
Cum Longobardo, etc.

Даэлли, указ. соч. стр. 94.

[423] Даэлли, стр. 93.

[424] В первой книге *Моисея*, строка 7, он говорит:

Gens ceratana sinat vecchias cantare batajas,  
Squarzet Virgilios turba pedanta suos.

Конец *Маккарони* указывает на невозможность для современных бардов соперничать с великим поэтом древности. Понтанус, Санназариус, все лучшие латинские писатели того времени бледнеют перед Вергилием:

Non tamen æquatur vati quem protulit Andes,  
Namque vetusta nocet laus nobis sæpe modernis.

Этот рефрен он повторяет для каждого поэта с причудливой повторяемостью. Собственное стремление Фоленго занять первое место среди авторов бурлеска проявляется в заключительных строках книги III *Мак.*:

Mantua Virgilio gaudet, Verona Catullo,

Dante suo florens urbs Tusca, Cipada Cocaio:  
Dicor ego superans alios levitate poetas,  
Ut Maro medesimos superans gravitate poetas.

Вступление к *Моисею* указывает на серьезную героическую поэму о Мантуе, которую он забросил из-за нехватки вдохновения. В этих ссылках содержится достаточно сведений, объясняющих вышеупомянутый миф.

[425] Сравнить *Мас.* vii. стр. 195.

Nil nisi crassiloquas dicor scrivisse camœnas,  
Crassiloquis igitur dicamus magna camœnis.

Эта великая тема - не что иное, как монашество в его самых отвратительных аспектах.

[426] В конце *Массаронеа* Я думаю, что в этих словах может быть намек на Одасси, *Tifi Caroloque futuris*.

[427] Я не узнаю Пуликануса, который, как говорят, является предком Falchettus. Это опечатка в названии Fulicanus? Фуликано - гигант в "*Мамбриано*" Белло, одной из любимых романтических поэм Фоленго.

[428] *Мас.* iii. Издание, которое я цитирую, издано в Мантуе (?) под названием Амстердам, 1769 и 1771, 2 тома 4то. Смотрите том i, стр. 117, где представлена сатира на мошенничество и несправедливость деревенского суда, за которой следует пародийный героический панегирик Дому Гонзага. Описание их знаменитого конезавода и породы лошадей можно прочитать с интересом.

[429] Эпизод битвы Берты со своей сестрой Лейной (*Мас.* iv. стр. 144), апостроф к старости (*Мас.* v. стр. 152), деревенский бал (*там же.* стр. 163), трюки, разыгранные Чингаром над Замбеллусом (*там же.* стр. 168 и *Мас.* vi.), описание монастыря Мотелла (*Мас.* vii. 196), портрет невежественного приходского священника (*Мас.* vii. стр. 202), карнавальная месса (*Мас.* viii. стр. 212), за которой следует пьяный кутеж (*там же.* стр. 214), выполнены в широком стиле голландского художника и изобилуют реалистическими зарисовками сельской жизни Ломбардии.

[430] *Мас.* vii. стр. 204.

[431] *Мас.* vii. стр. 212. Фоленго, похоже, увлекался музыкой. Смотрите причудливое описание пения из четырех частей, *Мас.* xx. стр. 139, за которым следует панегирик Музыке и проклятие ее хулителей.

[432] Этот эпизод триумфа Сингара над врагами Бальдуса, его ремеслом, его риторикой, его живым остроумием, его бесконечной силой убеждения, его обезьяньими трюками и лисьей хитростью выполнен с энергией юмора и широтой концепции, что ставит его в один ряд с отборнейшими отрывками из Рабле.

[433] *Мас.* xii. стр. 296.



[434] В ходе этой речи Фоленго произносит чрезвычайно ядовитую инвективу в адрес *контадини*, которая может быть параллельна его аллегории в "*Орландино*". Оно начинается (Мак. xiii. стр. 11):

Progenies maledicta quidem villana vocatur,

и простирается на сорок строк сокращенных оскорблений.

[435] Мас. xvi. стр. 66.

[436] Мас. xx. стр. 152. С этого момента поэт и Мерлин - одно лицо:

Nomine Merlinos dicor, de sanguine Mantus,  
Est mihi cognomen Cocajus Maccaronensis.

[437] *Новелла* Луки Филиппа, который держал таверну у врат Рая и не имел никаких обычаев, поскольку никто не ходил этим путем, пока на земле правила Гульфора, является важным предисловием к ее эпизоду. См. Мас. xxi. стр. 180. Перепалка между этим воинством и Петром у ржавых врат рая написана в чистейшем итальянском стиле благочестивой пародии.

[438] Аретино по *Cortigiana* содержит очень смешно экзорцизма, нанесенный с помощью розыгрыш на рыбака.

[439] Смотрите выше, [часть i, стр. 453, примечание 2](#), о различии между демонами и спрайтами, нарисованными Пульчи.

[440] Смотрите *Новеллу* Ласки о *Зороастре*; романы Банделло о колдовстве (часть iii. 29 и 52); знаменитое "Заклинание в Колизее" Челлини; и "комедия о *негроманте*" Ариосто. Эти источники могут быть проиллюстрированы показаниями Вирджинии Марии Леции перед ее судьями и процессом над ведьмами в Ногаредо, оба из которых напечатаны в книге Дандоло "*Синьора ди Монца*" (Милан, 1855). Сравните любопытные подробности о ломбардском колдовстве в *епархии Комо* Канту.

[441] Можно вспомнить, что некромант из Челлини отправил свою книгу на заколдовывание в Апеннины Норчи. Фоленго ссылается на это суеверие:

Qualiter ad stagnum Nursæ sacrare quadernos.

Что касается Валь-Камоники, посмотрите фактическое состояние этого района, о котором сообщает Канту. Фоленго в "*Орландино*" упоминает его ведьм. Банделло (iii. 52) говорит об этом так: "Валь Камоника, ове си дайс эссере ди молте стреге".

[442] Колдовство в Италии становилось тем более грозным, чем ближе оно приближалось к немецкой границе. Похоже, в конце пятнадцатого века она приобрела черты эпидемии. До этого о ней мало что слышали, и на нее мало обращали внимания. Обострение болезни предвещало и сопровождало разрушение средневековых верований среди населения, раздосадованного войной, голодом и мором, а также испорченного церковной коррупцией.

[443]

Hic sunt Grammaticæ populi, gentesque reductæ,

Huc, illuc, istuc, reliqua seguitante fameja:  
Argumenta volant dialectica, mille sophistæ  
Adsunt bajanæ, pro, contra, non, ita, lyque:  
Adsunt Errores, asunt mendacia, bollæ,  
Atque solecismi, fallacia, fictio vatum...  
Omnes altandem tanto rumore volutant  
Ethicen et Physicen, Animam, centumque novellas,  
Ut sibi stornito Baldus stopparet orecchias.  
Squarnazzam Scoti Fracassus repperit illic,  
Quam vestit, gabbatque Deum, pugnatque Thomistas.  
Alberti magni Lironus somnia zaffat.

[444] Эта гипотеза получает подтверждение из отрывка, в котором Балдус сравнивает свою новую любовь к Криспису, образцу всех добродетелей, со своим старым увлечением Бертой, которая является олицетворением вульгарного аппетита, неочищенного природного инстинкта. Смотрите конец книги xxiii.

[445] Гнев человека, который знает, что выбрал низшее, в то время как мог бы избрать высшие пути жизни и искусства, время от времени вспыхивает в этом бурлеске. Возьмем этот пример, последние пять строк книги xxiii.:

Sic ego Macronicum penitus volo linquere carmen  
Cum mihi tempus erit, quod erit, si celsa voluntas  
Flectitur et nostris lachrymis et supplice voto.  
Heu heu! quod volui misero mihi? floribus Austrum  
Perditus et liquidis immisi fontibus aprum.

[446] *Zanitonella*, стр. 3.

[447] Там же. стр. 2. Сравните Сонолегию xiii. *ib.* стр. 40.

[448] Указ. соч. стр. 42.

[449] Мы можем обратиться к самим истокам популярной тосканской поэзии, и мы найдем эту двусмысленную литературу в Канцони из Никкио и Уджеллино, замеченных выше, **часть i. стр. 38**. Помимо *Canti Carnascialeschi* под редакцией Il Lasca, у нас есть сборник *Canzoni a Ballo*, напечатанный во Флоренции в 1569 году, который доказывает, что исходный материал *Капитолия* был готов к использованию бурлескными поэтами в плебейской литературе.

[450] Мои ссылки сделаны на *Бурлескную оперу*, 3 тома, 1723 год, с именами Лондры и Флоренце. Gregorovius says of them: "Wenn man diese 'scherzenden' Gedichte liest, muss man entweder über die Nichtigkeit ihrer Gegenstände staunen, oder vor dem Abgrund der Unsittlichkeit erschrecken, den sie frech entschleiern." *Stadt Rom*. vol. viii. c. 345.

[451] Вероятная дата - 1496 год.

[452] Орл. Гостиница. *Rifatto da Fr. Берни*, i. 14, 23-28, ясно дает понять, что Берни был очевидцем разграбления Рима. Ссылка Паницци на этот отрывок (*Боярдо эд Ариосто*, Лондон, 1830, том ii. p. cxi.) приводит к тому, что мне кажется путаницей.

[453] Этот вопрос полностью обсуждается Маццучелли в его биографии Берни. Он, опираясь на гипотезу о том, что Берни жил до 1536 года, если не до 1543 года, указывает на невозможность того, чтобы он был убит кардиналом, который сам умер в июле 1535 года. Эта трудность была недавно устранена благодаря демонстрации синьором Антонио Вирджили реальной даты смерти Берни в мае 1535 года. См. "*Рассенья Сеттиманале*", 23 февраля 1879 г., статью, имеющую большое значение для изучающих жизнь и творчество Берни, на которую я буду часто ссылаться.

[454] Достаточно упомянуть *Капитолий* "Делле Пеше", "Антонио да Биббиена", "Сопра у Гарцоне", "Плач любви". Ссылки сделаны на *римские буквы фр. Berni*, Firenze, Barbèra, 1865. Для рифления *Орlando Иннаморато* я воспользуюсь миланским переизданием в 5 томах 1806 года, которое также содержит *Иней*.

[455] Книга III. песнь vii. (песнь 67 из *Рифацименто*, том iv. стр. 266).

[456] Этот перевод можно найти в издании Паницци "*Орlando Иннаморато*" (Лондон, Пикеринг, 1830), том ii. стр. cxiv.

[457] Письмо vi. Мессеру Джамбу. Montebuona.

[458] Письмо xvii.

[459] Письмо xxiv.

[460] Письмо Ипполито Медичи (изд. Милан, том v., стр. 227).

[461] Письмо ix.

[462] Письмо vii. Сравните сонет "В номе М. Принцивалле да Понтремоли" (изд. Милан, т. v., стр. 3).

[463] Она была опубликована в Риме Кальво в 1526 году с комментарием м. Пьетро Паоло да С. Кирико.

[464] Илья Ласка приложил к своему изданию 1548 года сонет, в котором он говорит о "Берни ностро даббене и джентиле", называет его "первым и истинным трубадуром, маэстро и падредель бурлеско стиля", говорит, что ему можно завидовать, но невозможно подражать, и сравнивает его таким образом с Буркьялло:

Non sia chi mi ragioni di Burchiello,  
Che saria proprio come comparare  
Caron Dimonio all'Agnol Gabriello.

В другом сонете он поднимается еще на одну высоту панегирика:

Quanti mai fur poeti al mondo e sono,  
Volete in Greco, in Ebreo, o in Latino,  
A petto a lui non vagliono un lupino,  
Tant'è dotto, faceto, bello e buono:

и заканчивается странной уверенностью, что:

da lui si sente  
Anzi s'impara con gioja infinita  
Come viver si debbe in questa vita.

[465] Сонет xxvii.

[466] Сонет ix.

[467] Ученые того времени не довольствовались написанием бурлеска *Capitoli*. Они должны обязательно комментировать их. See Caro's Commentary on the *Ficcheide* of Molza (Romagnoli, *Scelta di Curiosità Letterarie*, Dispensa vii. Болонья, 1862) - самый знаменитый пример. В этом длинном и остроумном сочинении, зачитанном перед Академией добродетели, нет ни одного предложения, которое не содержало бы грубо непристойного намека, едва ли найдется абзац, в котором не упоминался бы неприличный порок.

[468] Шесть вступительных строк "*Плача о любви*" не позволяют нам рассматривать шутки Берни как полностью отделенные от его опыта и практики.

[469] Знакомая иллюстрация - "Капитолий Карцере" Челлини. Любопытные примеры этих случайных стихотворений, написанных на народный вкус, приведены Мутинелли в его *Анналах Урбани ди Венеция*. Смотрите выше, [часть i. стр. 172, 519](#), о перипетиях *терца рима* после окончания четырнадцатого века.

[470]

Папство, состоящее из комплиментов,  
дебатов, рассмотрения, уступчивости,  
более того, тогда, но, да, возможно,  
Возможно, и тому подобных несущественных терминов;  
Из мыслей, предположений, советов, аргументов,  
Голодных догадок, чтобы вызвать одобрение,  
переговоров, аудиенций, романтики,  
красивых слов и уловок, трат, чтобы предотвратить;  
свинцовых ног, сдержанного нейтралитета,  
терпения и демонстрации внешнему виду.  
О раболепной Вере, Надежде и Милосердии,  
О Невинности и благих намерениях,  
Которые следовало бы назвать простотой,  
избегать более уродливых толкований;  
С вашего позволения, вы,  
Говоря чистую правду, доживете до того, чтобы увидеть, как  
папа Адриан будет причислен к лику святых благодаря этому Папству.

[471] Сонеты xi. xvi. xiv. iii. xx. Та же яркая живописность проявляется в "Оскверненном аббатстве" (Сонет xvii), которое заслуживает того, чтобы называться словесной гравюрой.

[472] Сонет xix. В "*Капитолии* Ипполито Медичи" Берни таким образом ссылается на Аретино:

Com'ha fatto non so chi mio vicino,  
Che veste d'oro, e più non degna il panno,  
E dassi del messere e del divino.

[473] "Di chi presuntuosamente gli ha voluto fare tanta ingiuria." Эта нота встречается в строфе 83 песни 1.

[474] В некоторых случаях прочтения второго издания уступают прочтениям первого, в то время как оба не дотягивают до Боярдо. Боярдо писал в своем описании Астольфо (Песнь i. 60):

Quel solea dir, ch'egli era per sciagura,  
E tornava a cader senza paura.

*Врифацименто* 1541 года мы имеем:

E alle volte cadeva per sciagura,  
E si levava poi senza paura.

В документе от 1545 года:

Un sol dispetto avea: dice Turpino  
Che nel cader alquanto era latino.

Я беру эти примеры у Паницци.

[475] *Боярдо эд Ариосто*, том ii. стр. cxxxiv.

[476] *Письмо*, Книга ii. стр. 121.

[477] Там же. стр. 249. We might quote a parallel passage from the Prologue to the *Ipocrita*, which Aretino published in 1542, just after accomplishing his revenge on Berni: "Io non ho pensato al gastigo che io darei a quegli che pongono il lor nome nei libri che essi guastano nella foggia che un non so chi ha guasto il Boiardo, per non mi credere che si trovasse cotanta temerità nella presunzione del mondo." Лицемерие этого достойно названия пьесы.

[478] Маццучелли (*Скриттори д'Италия*: Альбиканте, Дж. Альберто) можно проконсультироваться об отношениях между этими двумя негодьями, которые попеременно хвалили и оскорбляли друг друга в печати.

[479] См. Маццучелли, указ. соч., в разделе "Броккардо, Антонио". Написание имени варьируется. Шесть лет спустя Бембо сказал Варчи, что Аретино рано свел Броккардо из-за него в могилу. См. *Письмо Ал'Аретино*, том ii. стр. 186, изд. Romagnoli. Вероятно, Броккардо умер от лихорадки, усугубленной раздражением, вызванным клеветой Аретино. Обоснованных подозрений на яд нет.

[480] Эта любопытная брошюра была перепечатана с уникального экземпляра Паницци, указ. соч. т. iii. стр. 361. Во введении Верджеро дает интересный рассказ о Берни. Он представляет его как человека мирской жизни, пристрастившегося к грубым удовольствиям и непристойной литературе в течение нескольких лет после своей смерти. Обратившись в евангельскую веру во Христа, Берни затем решил использовать *Орландо* в качестве проводника лютеранских мнений;

и его *рифацимента* было уже почти напечатано, когда дьявол нашел средства подавить его. Верджерио категоричен в своем заявлении, что стихотворение было закончено и почти напечатано. Если это действительно было так, мы должны предположить, что Альбиканте поработал над листами, вычеркнув некоторые и оставив другие, и что обработанная таким образом книга впоследствии была передана Джунте и Кальво.

[481] Я напечатаю перевод восемнадцати строф в [приложении](#) к этому тому. Строки, подобные следующим,

Arrandellarsi come un salsicciuolo,

которые часто встречаются в искаженной версии, никогда бы не прошли мимо порицания Берни.

[482] Это следует из упоминания во втором письме Аретино Кальво, где он говорит о "друзьях и родственниках" Берни. Возможно, было бы слишком далеко заходить, предполагая, что Берни был убит своими церковными врагами, которые опасались скандала, вызванного публикацией его мнений.

[483] Верджерио, возможно, передал восемнадцать строф Аретино; или, наоборот, он мог получить их от него. Я прочитал письма, которыми он обменивался с Аретино, — а их множество, — но, однако, не нашел ни одного отрывка, который пролил бы свет на эту сделку. Аретино опубликовал обе серии писем. Поэтому у него была возможность воздержаться от неудобных намеков.

[484] Мы можем отметить даты и судьбы главных действующих лиц этой трагедии. Броккардо умер от горя в 1531 году. Берни умер по подозрению в отравлении в 1535 году. Кардинал Ипполито Медичи был отравлен несколькими месяцами позже, в 1535 году. Алессандро Медичи был убит Лоренцино в 1537 году. Пьетро Паоло Верджерио был лишен своего престола и обвинен в ереси в 1544 году. Старый друг Берни, автор книги "*Иль Форно*", М. Ла Каса, руководил его судебным процессом в качестве папского нунция в Венеции. Аретино, который взял на себя роль инквизитора и калеки, чтобы удовлетворить свою личную злобу, выжил с триумфом.

[485] См. Книгу "*Сатирическая поэзия*", Милан, 1808.

[486] Смотрите, что касается последней серии, *Сатирические стихи*, стр. 138-156.

[487] См. *Sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci*, 1759. См. выше, [Часть i. стр. 431](#).

[488] Лучшим источником информации о Пьетро Аретино является его собственная переписка, опубликованная в шести томах (Париж, 1609), и два тома писем, написанных ему выдающимися личностями, которые действительно являются богатым кладом подробностей об итальянском обществе и нравах шестнадцатого века. "*Жизнь Пьетро Аретино*" Маццучелли (Падуа, 1741) - добросовестное, трезвое и кропотливое произведение, на котором основаны все последующие заметки.

[489] Можно упомянуть, что Ариосто увековечил этого хулигана в "*Орландо*" (xlvi. 14) среди самых выдающихся мужчин и женщин своего возраста:



ecco il flagello  
De' principi, il divin Pietro Aretino.

[490] Комедии, письма и случайные стихотворения Аретино - наши лучшие источники для ознакомления с реальными условиями дворцовой жизни. *Диалог ле Корти* начинается поистине ужасным описанием разврата и деградации, которым подвергся юноша при своем первом поступлении на службу к римскому дворянину. Возможно, он был почерпнут из собственного опыта автора. Тошнотворная картина *тинелло*, или комнаты для верхней прислуги, которая встречается в комедии "*Кортиджана*" (акт v. sc. 15), доказывает близкое знакомство с самыми отвратительными подробностями домашней рутины. Грязь этих мест произвела неизгладимое впечатление на память Аретино. В своем бурлеске "*Орландино*", когда он хочет вызвать отвратительный образ, он пишет:

Odorava la sala come odora  
Un gran tinel d'un Monsignor Francese,  
O come quel d'un Cardinal ancora  
Quando Febo riscalda un bestial mese.

[491] Переписка Аретино и вышеупомянутая комедия проливают достаточный свет на эти особенности римского общества. В остальном будет достаточно процитировать отрывок из письма монсеньора Гуидиччони Джамбаттисте Бернарди (*Opere di M. Giov. Guidiccioni*, Barbèra, 1867, vol. i. p. 195): "Non solamenteda questi illustri per ricchezze non si può avere, ma non si puote ancora sperare premio che sia di lunghe fatiche o di rischio di morte, se l'uomo non si rivolge ad acquistarlo per vie disoneste. Perciocchè essi non carezzano e non esaltano se non adulatori, equelli che sanno per alfabeto le abitazioni, le pratiche e le qualità delle cortigiane." Все письмо должно быть прочитано теми, кто понимает римское общество эпохи Возрождения. Курсив мой.

[492] Цитируется Филарет Часлес из Gamurrini, *Ist. Gen. delle famiglie nobili Toscane ed Umbre*, iii. 332. Я не знаю точно, к какому периоду относится это письмо.

[493] *Письмо*, том i, стр. 258.

[494] Можно вспомнить, что Гиберти, епископ Вероны, был покровителем Берни. Это помогает объяснить вражду между Берни и Аретино.

[495] *Указ. соч.* ii. стр. 11:

Sotto Milano dieci volte, non ch'una,  
Mi disse: Pietro, se di questa guerra  
Mi scampa Dio e la buona fortuna,  
Ti voglio impadronir della tua terra.

Джованни де Медичи написал ему так: "Въени престо.... Il re a buon proposito si dolse che non ti aveva menato al solito, onde io diedi la colpa al piacerti più lo stare in Corte che in Campo ... non so vivere senza l'Aretino."—*Lettere scritte all'Aretino*, i. 6.

[496] Сонет Берни, процитированный выше, [стр. 371](#), был написан в ответ на эти пасквилы Аретино. В нем содержится отсылка к "пойньяру" Ахилла делла Вольты.

[497] Смотрите Письма Аретино, том i, стр. 8, 10, чтобы узнать очень интересные подробности, касающиеся смерти Джованни Медичи. Здесь он использовал интересы своего старого хозяина, чтобы заручиться благосклонностью герцога Козимо.

[498] Издание собственных писем Аретино, которым я буду пользоваться, вышло в Париже в 1609 году в шести книгах. Издание *Lettere scritte all'Arétino* является переизданием Романьоли, *Scelta di Curiosità*, Болонья, 1873-1876, Раздел sxxxii., две книги, разделенные на четыре тома; для удобства я буду называть их 1, 2, 3, 4.

[499] Из прочтения *Письма аль'Аретино* становится ясно, что его репутация в значительной степени зависела от этих благочестивых романов. Панегирики, которыми их осыпают, слишком пространны и обильны, чтобы их цитировать. Они любопытным образом перемешаны с не менее пылкими восхвалениями *Dialoghi*.

[500] *Письмо*, том i, стр. 3.

[501] *Письмо*, i. 204.

[502] *Письмо*, ii. 58.

[503] *Письмо*, iii. 145; ср. iii. 89. Весь приведенный выше отрывок является выдержкой из письма, якобы написанного Аретино Дони (*латыш. all'Ar. vol. iv. p. 395*), который может быть с пользой прочитан как пример лести. Появление одних и тех же фраз в обеих сериях посланий вызывает сомнение в том, что Аретино не подделывал текст опубликованной им переписки, сочиняя панегирики в свой адрес и печатая их под вымышленными именами в качестве рекламы. Дони был человеком, который мог бы поддаться на такой обман общественности.

[504] Смотрите в *письме ко всем изданиям*. том iv. стр. 352, яркое описание жизни и расточительного гостеприимства Аретино, написанное Франческо Марколини. Здесь представлен обширный банкетный зал-картины Веронезе.

[505] *Письмо*, iii. 72.

[506] *Письмо*, i. 206. Этот отрывок встречается также в письме, адресованном Аретино неким Алессандро Андреа (*латыш. all'Ar. vol. iii. p. 178*); отсюда Маццучелли утверждает, что Аретино подделывал письма, написанные ему, и вставлял отрывки, прежде чем отправить их в прессу. См. последнюю страницу, примечание 1.

[507] *Письмо*, ii. 213.

[508] *Письмо*, iii. 70.

[509] См. *Письмо*, ii. 257; iii. 340; v. 251.

[510] Увидеть *Капитолий Герцога Фьоренцы*.

[511] Письмо Марколини (*Lettere all'Arétino*, том iv, стр. 352) и некоторые письма малоизвестных ученых (например, *ib.* том ii, стр. 118-121), кажется, доказывают, что он действительно был открыт в случаях бедствия.

[512] В *Письме all'Ar.* том iii. стр. 269.

[513] Смотрите откровенные признания в *Письме*, ii. 52; iv. 168; i. 19, 30, 142.

[514] Смотрите таблички, добавленные к "Жизни Аретино" Маццучелли. Сравните отрывок из его писем, vi. 115, и заголовки писем, адресованных ему, *passim*.

[515] После изучения *Письма Аль'Аретино*— послания, следует помнить, от иностранных королей и принцев, кардиналов и епископов, итальянских герцогов и дворян, знаменитых дам и великих художников, а также от самых выдающихся литераторов своего времени — я совершенно не понимаю поймите *фурор* моды, который сопровождал этого человека на протяжении всей его карьеры. Все без исключения восхваляют его как самого могущественного, самого добродетельного, самого храброго, самого остроумного, мудрейшего или, используя их любимое выражение, *божественнейшего* человека своего столетия. Было ли все это простой условностью? Было ли это вызвано страхом и желанием быть польщенным в ответ? Или, в конце концов, у Аретино было какое-то теперь уже оккультное великолепие, какая-то реальная, но теперь непонятная польза для его современников?

[516] Он атаковал папский двор; но больше никого, насколько я могу судить. Единственным принцем, который почувствовал грубость своего языка, был Фарнезе:

Impara tu, Pierluigi ammorbato,  
Impara, Ducarel da sei quattrini,  
Il costume d'un Rè si onorato.

С кардиналом Гадди и епископом Вероны обошлись довольно грубо. То же самое было и с Климентом VII. Но все эти персонажи примирились с Аретино и воздали ему почести.

[517] Смотрите любопытное послание, написанное мессеру Помпео Пейсу графом ди Монте Лаббате и включенное в *Lettere all'Arentino*, том iv. стр. 385. Говоря об исключительной ценности и превосходных качествах Аретино, в нем обсуждается вопрос о внушаемом им ужасе, который автор относит к своего рода оправданному *скандированию*. То, что Аретино был изобретателем литературного *скандирования*, несомненно; но то, что это было оправдано, не представляется возможным.

[518] Аретино не скрывал своего искусственного метода лести. В письме к Бембо (*Lettere*, ii. 52) он открыто хвастается, что его литературное мастерство позволяет ему "раздувать гордыню вельмож непомерными похвалами, удерживая их в небесах на крыльях гипербол". "Это моя работа, - добавляет он, - превращать отступления, метафоры и педагогические приемы всех видов в опоры для перемещения и клещи для открывания. Я должен работать так, чтобы голос моих произведений нарушил сон алчности; и окрестил то тщеславие или ту фразу, которые принесут мне золотые венки, а не лавры".

[519] В качестве образца его просительного стиля мы можем извлечь следующий отрывок из письма (1537 г.), относящегося к королю Франции (*Письмо*, i. 111): "Я был и всегда буду слугой его Величества, о котором я проповедовал и опубликовал то, что присутствует во всех моих высказываниях и во всех моих работах. Но поскольку у меня вошло в привычку не жить мечтами, и поскольку некоторые люди не проявляют ко мне никакой заботы, я со славой добился того, что меня уважают и ищут те, кто действительно либерален. Цепочка была доставлена с задержкой в

три года, и четыре года прошло без всякой любезности по отношению ко мне со стороны королевского квартала. Поэтому я обратился к тому, кто дает, не обещая, — я говорю об Императоре. Я обожал Франциска, но никогда не получить денег от его щедрости - этого достаточно, чтобы охладить печи Мурано".

[520] Смотрите письмо Кромвеля в *Письме ал'Аретино*, т. ii. стр. 15.

[521] *Письмо ал'Аретино*, том i, стр. 245; том iv, стр. 281, 289, 300, содержат ссылки на этот проект, который, как говорят, был инициирован герцогом Пармским. Первая цитата - это письмо Тициана.

[522] "Divino", "Divinissimo", "Precellentissimo", "Unichissimo", "Onnipotente" - вот несколько эпитетов, взятых из обычного языка его льстецов.

[523] Я переведу отрывки из двух писем, которые сами по себе являются богохульством и подчеркивают это противоречие. "Можно было бы с полным основанием сказать, что вы, божественнейший синьор Пьетро, не Пророк и не Сивилла, а скорее сам Сын Божий, видя, что Бог есть высшая истина на небесах, а вы - истина на земле; и ни один город, кроме Венеции, не достоин предоставить убежище вам, которые являются жемчужиной земли, сокровищем морей, гордостью небес; и то редкое золотое покрывало, украшенное драгоценными камнями, которое они возлагают на алтарь Святого Марка, - не что иное, как вы" (*Письмо scritte a P. Аретино*, том iii. стр. 176). Следующее более необычно, поскольку утверждает, что написано монахом: "В наш век вы - колонна, фонарь, факел и великолепие Святой Церкви, которая, если бы могла заговорить, отдала бы вам доходы Кьети, Фарнезе, Санта-Фьоре и всех тех других бездельников, взывающих — Пусть они будут вручены господину Пьетро, который отличает, возвышает и почитает меня, в ком соединяются тонкость Августина, нравственная сила Григория, глубина смысла Иеронима, веский стиль Амвросия. Не я, а весь мир говорит, что ты еще один Павел, который носил имя Сына Божьего в присутствии королей, властителей, князей вселенной; еще один Креститель, который со смелостью, ничего не боясь, обличал, обличал беззакония, злобу, лицемерие перед всем миром; еще один Иоанн Богослов, увещающий, умоляющий, возвышающий, почитающий добрых, праведных и добродетельных. Воистину, тот, кто первым назвал тебя Божественным, может претендовать на слова, сказанные Христом Петру: *Beatus es, quia caro et sanguis non revelavit tibi, sed Pater noster qui in clislis est*" (*Там же*. стр. 142).

[524] Ее письмо можно прочитать в *Письме Ал'Аретино*, том iii. стр. 28.

[525] *Письмо*, ii. 9.

[526] Она снова написала ему в 1539 году; см. *Письмо ал'Аретино*, том iii, стр. 30. Серия писем добродетельной Вероники Гамбара не менее удивительна (*ib.* vol. i. pp. 318-333).

[527] *Письмо Ал'Аретино*, том ii. стр. 335.

[528] Джорджо Вазари, общий друг Пьетро Аретино и М.А. Буонарроти, без сомнения, имел какое-то отношение к уступчивой любезности последнего.

[529] Восхищение, с которым все видные литераторы Италии приветствовали Аретино, совершенно невероятно. Нужно прочитать их письма в *Lettere all'Arétino*, чтобы иметь хоть какое-то представление об этом. См., в частности, работы Варчи (*ib.* том ii. стр. 186-202), Дольче (том ii. стр. 277-295), Паоло Джовио (том iii. стр. 59-64), Никколо Мартелли (том iii. стр. 116-125),

Аннибале Каро (*ib.* стр. 163), Спероне (*ib.* стр. 324-330), Фиренцуолы (*ib.* стр. 345), о Дони (том iv. стр. 395). Мольца, напуганный одной из угроз Аретино, съезживается перед ним (том i, стр. 340). Дони подписывается "Il Doni dell'Aretino", а Верджерио, епископ Капо д'Истрия, - "Il Vescovo dell'Aretino". Даже превосходный епископ Фоссомбронна делает ему любезные комплименты (т. ii. стр. 61-67). The pitch attained by these flatteries may be understood from this opening of a letter: "Bella armonia, e soave concento, dovea essere nel cielo, Signor Pietro divino, e fra le stelle amiche, il dī, che Iddio e la Natura di voi fece altero dono a questa nostra etade," etc. *ad. inf.* (том iv. с. 269). Here is another fragment: "Manifestamente si vede e si conosce che da Iddio per conservazione de la sua gloria e per utilità del mondo v'abbi fra tanti avversari," etc. (том iv. с. 398).

[530] *Письмо*, v. 184. Все вышесказанное - лишь сжатый пересказ очень длинной тирады.

[531] *Письмо*, ii. 242.

[532] *Письмо*, i. 123.

[533] *Письмо*, ii. 182.

[534] *Письмо*, i. 210.

[535] *Письмо*, i. 143.

[536] *Письмо*, iii. 84. Буква в конце *Таланта*.

[537] *Письмо*, i. 99.

[538] *Письмо*, vi. 4.

[539] См. *Письмо*, ii. 168, iii. 169, о его методе составления этих книг.

[540] Я намеренно выбрал отрывок, стиль которого острый и подвижный. Если бы я взял примеры из писем, я мог бы провести гораздо более тесную параллель с риторикой Лилли.

[541] Смотрите статью об Альбиканте в "*Итальянских скритториях*" Маццучелли, том i.

[542] Подробнее см. Тирабоски, том vii. часть 3, раздел iii.

[543] Эти строки были необоснованно приписаны Джовио; их можно перевести так:

Здесь лежит Аретин, в прозе и стихотворениях  
Так плохо отзывавшийся обо всем мире, кроме Христа,  
Умоляющий о таком пренебрежении, я его не знаю.

Джовио, как мы помним, в своих письмах называл Аретино *дивино*, *дивиниссимусом*, *уничжительным*, *пречеллентиссимусом*.

[544] Среди множества лестных слов, адресованных Аретино, нет более смехотворного, чем письмо (*Lettere all'Aretino*, том iii, стр. 175), в котором восхваляется его физическая красота в самых экстравагантных выражениях: "Божественнейший лорд Питер, если среди множества столь милых созданий, которые свирепая Природа посылает в этот худший из миров, вы один обладаете такой красотой и несравненной грацией, что сочетаете в себе все качества, которыми может похвастаться человеческое тело: по этой причине нет нужды удивляться, что

Тициан, когда он пытается нарисовать лицо, в нем есть что-то такое, что может вызвать восхищение". истинная красавица, использует свою искусную кисть только для того, чтобы нарисовать тебя" и т.д. и т.п. Этот период слишком длинный, чтобы его заканчивать.

[545] Я не удивлюсь, если вскоре будет предпринята попытка обелить Аретино. Balzac, in his *Catherine de Médicis*, has already indicated the line to be followed: "L'Arétin, l'ami de Titien et le Voltaire de son siècle, a, de nos jours, un renom en complète opposition avec ses œuvres, avec son caractère, et que lui vaut une débauche d'esprit en harmonie avec les écrits de ce siècle, où le drolatique était en honneur, où les reines et les cardinaux écrivaient des contes, dits aujourd'hui licentieux."

[546] Я сошлюсь только на очень любопытное послание (*Письмо А. Аретино*, том iii, стр. 193), которая кажется мне подлинной, в которой Аретино указан как друг бедняка в борьбе с царственными тиранами; и другая из Даниэлло Барбаро (*там же*. стр. 217), в которой "Диалог о дворах" восхваляется как пособие для предупреждения и наставления потенциальных придворных. Порнографические диалоги произвели на общество такое же впечатление, какое сейчас производит "Нана" Золя, хотя нам ясно, что они были написаны с распущенными, а не даже якобы научными намерениями.

[547] Пока эти листы проходят через прессу, я вижу объявление о предстоящей работе Антонио Вирджили, *Франческо Берни con nuovi documenti*. Мы можем ожидать от этой книги большего света на отношение Аретино к тосканскому поэту.

[548] *Эпоха деспотов*, главы v и vi.

[549] "Mi è parso più conveniente andare dietro alla verità effettuale della cosa che all'immaginazione di essa" (*Principe*, cap. xv.).

[550] Раздел о типах государств в "*Дискорсии*" (глава ii) взят непосредственно из Полибия. Но мне неизвестно о каких-либо признаках непосредственного изучения Макиавелли древнегреческих философских трудов.

[551] Я имею в виду *Незаконченную операцию*. В *Isteria d'Italia* стиль Гвиччардини уступает стилю Макиавелли.

[552] Я не могу удержаться от перевода абзаца из Эссе Спавенты о Бруно, в котором не менее правдиво, чем страстно, излагается суть этой итальянской трагедии. "Шестнадцатый век был эпохой, в которую человеческий дух разорвал цепи, которые до тех пор сковывали его, и стал свободным. Для Италии нет более славного века. Героями мысли и свободы, которые тогда сражались за правду, были почти все ее сыновья. Их преследовали и уничтожали мечом и огнем. Если бы свобода мысли, автономия разума, которую они дали другим народам Европы, принесли плоды в Италии! С того времени мы оставались как бы отрезанными от мировой жизни; казалось, что дух, который вдохновлял мир и толкал его вперед, покинул нас" (*Саджи ди Критика*, Неаполь, 1867, стр. 140).

[553] *Эпистола Анджели Полициани*, lib. ix. стр. 269 (изд. Грифиус, 1533).

[554] *Laurentius Valla: Opera omnia*, Basileæ, 1465. "О сладострастии" начинается на стр. 896 этого издания.



[555] "Uterque pro se de laudibus Voluptatis suavissime quidem quasi cantare visus est; sed Antonius hirundini, Nicolaus philomelæ (quam lusciniam nominant) magis comparandus" (*ib.* lib. iii. p. 697).

[556] "Meâ quidem sentientiâ odiosus est si quis in mœchos, si rerum naturam intueri volumus, invehat" (*ib.* lib. i. cap. 38). "Quisquis virgines sanctimoniales primus invenit, abominandum atque in ultimas terras exterminandum morem in civitatem induxisse.... Melius merentur scorta et postribula quam sanctimoniales virgines ac continententes" (*ib.* lib. i. cap. 43).

[557] "Вопрос о том, как природа завершит формализацию иd nisi sanctum laudabileque esse non posse" (*ib.* библиотека. i. глава 9).

[558] За следующий очерк жизни Помпонацци и за помощь в изучении его философии я в долгу перед "Пьетро Помпонацци" Франческо Фиорентино, Флоренция, Лемонье, 1868, 1 том. Здесь я могу воспользоваться случаем упомянуть работу того же автора, *Бернардино Телезио*, там же. 1872, 2 тома. Вместе эти две книги составляют важный вклад в историю итальянской философии.

[559] Следует помнить, что в споре между Галилеем и инквизицией последняя осудила Коперника на том основании, что он противоречил Аристотелю и Святому Фоме Аквинскому.

[560] These are the words: "Hoc sacro approbante Concilio damnamus et reprobamus omnes asserentes *animam intellectivam mortalem esse*, aut *unicam in cunctis hominibus*, et hæc in dubium vertentes, cum illa non solum vere per se et essentialiter humani corporis forma existat ... verum et immortalis, et pro corporum quibus infunditur multitudine, singulariter multiplicabilis et multiplicata et multiplicanda sit."

[561] Глава viii. "Cum et Aristoteles dicat, necesse esse intelligentem phantasma aliquod speculari." Again, *ibid.*: "Ergo in omni suo intelligere indiget phantasia, sed si sic est, ipsa est materialis; ergo anima intellectiva est materialis." Again, *ibid.*: "Humanus intellectus corpus habet caducum, quare vel corrupto corpore ipse non esset, quod positioni repugnat, vel si esset, sine opere esset, cum sine phantasmate per positionem intelligere non posset et sic otiaretur."

[562] Глава ix. "Et sic medio modo humanus intellectus inter materialia et immaterialia est actus corporis organici." Again, *ibid.*: "Ipse igitur intellectus sic medius existens inter materialia et immaterialia." Again, *ibid.*: "Homo est medius inter Deos et bestias, quare sicut pallidum comparatum nigro dicitur album, sic homo, comparatus bestiis, dici potest Deus et immortalis, sed non vere et simpliciter."

[563] Глава viii. "Vixque sit umbra intellectûs." Again, cap. ix.: "Cum ipsa sit materialium nobilissima, in confinioque immaterialium, aliquid immaterialitatis odorat, sed non simpliciter."

[564] Смотрите (глава viii.) отрывок, который начинается "Secundò quia cum in ista essentia".

[565] Посмотрите процитированные выше отрывки; и сравните *De Nutritione*, lib. i. cap. 11, в котором содержится наиболее зрелое мнение Помпонацци о материальном расширении души, которое он называет во всех его способностях *realiter extensa*.

[566] *De Immortalitate* Продемонстрировав, что *intellectus practicus*, в отличие от *speculativus* и *factivus*, является особым свойством человека и что, следовательно, в Этике мы имеем

истинную науку о человечестве, он излагает и пытается продемонстрировать две позиции, которые (1) "суть добродетели есть ипсамет добродетели человека на самом деле"; (2) "пана витиози есть ипсум витиум, кво ничтожество, ничто". инфелициус ессе потест".

[567] Для этого аргумента он ссылается на Платона в главе xiv.: "Sive animus mortalis sit, sive immortalis, nihilominus contemnenda est mors, neque alio pacto declinandum est a virtute quicquid accadat post mortem."

[568] Смотрите, в частности, выдержку в конце. viii.

[569] Риттер, *Основные положения христианской философии*, часть v. стр. 426, цитируется Фиорентино, указ. соч.

[570] *Де-факто*. глава 3.

[571] *Ibid.* глава 4.

[572] *Там же*. глава 12.

[573] Перевод *De Incant.*

[574] *De Incant.* глава 12.

[575] *De Fato*, библиотека iii. глава 7.

[576] Интересное описание гуманиста, открывающего свои курсы в Падуе, и волнения, охватившего город по этому поводу, дано анонимным маккаронским поэтом, который воспел бурлескные дифирамбы *Вигонсе*. См. Delepierre, *Macaronéana Andra*, Лондон, 1862. Выше, стр. 331.

[577] Он делает эти утверждения в трактате *О мышлении человека*.

[578] В изложении своего "Трактата о заклинаниях" Помпонацци говорит: "Законно, соучастник харизмы, вопрос, а не мое собственное мнение, Перипатетики и их сторонники, dicere verisimiliter haberent. Habes et quæ veritati et Christianæ religioni consona sunt."

[579] Из моих *Сонетов Микеланджело и Кампанеллы*, стр. 119.

[580] *Там же*. стр. 123.

[581] *Там же*. стр. 174.

[582] Возможно, стоит напомнить читателю, что Помпонацци умер в 1525 году, а Макиавелли в 1527—м - в год катастрофы Рима. Их рождения также были почти синхронными. Помпонацци родился в 1462 году, Макиавелли - в 1469-м.

[583] Вряд ли мне нужно подчеркивать этот абзац, говоря, что я говорю в рамках эпохи Возрождения.

[584] Тех, кто интересуется подобными вопросами, можно отсылать к следующим работам Джустиниано Николуччи: *"Странствие по Италии"*, Неаполь, 1864; *"Сулла Странствие по Египту"*, Неаполь, 1866; *"Антропология дельты Греции"*, Неаполь, 1867; *"Антропология Этурии"*, Неаполь, 1869; *"Антропология Лацио"*, Неаполь, 1873. Также к книге Луиджи Калори

"Типичный пример Брахицефало негли Итальяни одьерни", Болонья, 1868, и научной статье об этой работе Дж. Барнарда Дэвиса в "Журнале Антропологического института", январь. Июль 1871 г. Исследования Николуччи и Калори приводят к противоположным результатам относительно распределения брахицефальных черепов в Италии. Николуччи полностью принимает теорию арийской иммиграции с Севера; Барнард Дэвис отвергает ее. Мне кажется невозможным при нашем нынешнем уровне знаний делать выводы из чрезвычайно разнообразных и интересных наблюдений, зафиксированных в процитированных выше трактатах.

[585] О том, что *Энеида* все еще оставалась итальянским эпосом, свидетельствуют многочисленные местные легенды, связывающие основание городов с Троянскими войнами.

[586] Достаточно упомянуть несколько имен — Григория Великого, Ланфранка, С. Ансельма, Петра Ломбардского, Гильдебранда, С. Фомы Аквинского, Аккурсия, Бартолуса, — чтобы доказать, насколько сильны в построении, в противоположность критике, были итальянские мыслители средневековья.

[587] "Рома, капут мунди" - важная фраза. Это указывает на недостаток итальянской национальности в отличие от космополитической империи.